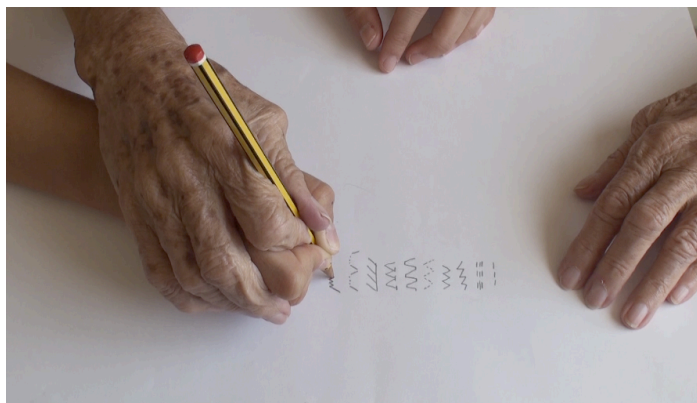




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Título:
Experiencias narrativas:
el rapsoda se despierta en el arte contemporáneo

Autor/a: Cristina Mejías Gómez
Tutor/a: Lila Insúa
Cotutor/a: Selina Blasco

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Construcciones Narrativas en el arte contemporáneo
Narración y experiencia

Convocatoria: Septiembre
Año: 2016



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:
Experiencias narrativas:
el rapsoda se despierta en el arte contemporáneo

Autor/a: Cristina Mejías Gómez
Tutor/a: Lila Insúa
Cotutor/a: Selina Blasco

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Construcciones Narrativas en el arte contemporáneo
Narración y experiencia

Convocatoria: Septiembre
Año: 2016

Experiencias narrativas: el rapsoda se despierta en el arte contemporáneo

· Resumen

1. Prólogo

2. Presentación de la historia del narrador de historias

- 2.1 El rapsoda y sus orígenes en la Antigüedad clásica
- 2.2 Arquitectura y oralidad: las historias se mueven en el espacio
- 2.3 La musa aprende a escribir

3. Sobre el peligro de estar univocado y la urgencia del descarrío

4. El rapsoda se despierta en el arte contemporáneo

- 4.1 *How to do things with experiences*: el gerundio en el cubo blanco
- 4.2 *How to do things with language*
- 4.3 Pasados, trayectos y posibles futuros: el lector construye el texto

5. Narración y artesanía, otros relatos posibles

- 5.1 Patricia Esquivias / Efthimis Theou
- 5.2 Inéditos 2016: Viaja y no lo escribas / Deshaciendo texto

7. Conclusión

8. Bibliografía

· CV

· ANEXO I: *Performance-Archaeology*, una conversación con Efthimis Theou

Resumen

Experiencias narrativas: el rapsoda se despierta en el arte contemporáneo

trata de hacer un análisis de cómo la figura del narrador de historias propia de las sociedades orales, tras un largo sueño, se ha despertado en forma de artista contemporáneo. Esto implica la aparición de una serie de prácticas que ven su punto de partida con el nacimiento del happening. Desde entonces, han ido cobrando protagonismo, evolucionando y adquiriendo nuevas herramientas con el intención de convertir la práctica artística en un espacio de diálogo que participa de la experiencia personal y compartida.

Esta investigación indaga sobre distintos modos de contar historias, dentro del marco del arte contemporáneo, que encuentran su referente en las sociedades orales donde la experiencia compartida y transmitida está atravesada por la subjetividad tanto del que toma el relevo del relato (el artista) como del oyente que lo atiende (el espectador), potenciando la subjetividad por encima del discurso hegemónico.

El espectador se convierte así en un narrador más, y lleva la pieza fuera del espacio expositivo. Precisamente, con el deseo de hacer partícipe a este texto de dicha práctica, me sirvo de mi propia experiencia como artista y espectadora de trabajos que persiguen este fin. Como consecuencia, gran parte de los ejemplos a continuación expuestos han ocurrido en el margen de estos dos últimos años.

Palabras clave: narración, historia, espectador, experiencia, lenguaje

Abstract

Narrative Experiences: The Rhapsodist Awakens In Contemporary Art aims to make an analysis of how the figure of the storyteller typical from oral societies, after a long sleep, has woken up embodied as a contemporary artist. This means the appearance of a new kind of practices which see its start point with the birth of the Happening. Since then, they have achieved attention, development and new tools with the intention of turning the artistic practice in a space for dialogue which deals both with personal and shared experience.

This investigation inquires into different ways of storytelling, within the context of contemporary art, which find its model in oral societies where shared and transmitted experiences is based on subjectivity both from the one who takes its relief of the story (artist) and the one who listens (spectator), strengthening subjectivity upon the hegemonic speech.

The spectator becomes also a narrator, and it takes the art piece out of the exhibition space. Precisely, with the wish of involve this text of such a practice, I use my own experience as an artist and spectator myself of works which pursue this aim. Therefore, in the following text we will find several examples which have happened in the past two years gap.

Key words: narration, story, espectador, experience, language

1. Prólogo

Hay algo bajo la idea de narratividad en el arte contemporáneo que no deja de fascinarme y es la superación de un presente continuo asimilado como natural. La sala de exposición al uso es un presente continuo, es un lugar que siempre está en el mismo momento perpetuo. Y va y una serie de obras permiten que aparezcan pasados, posibles futuros y trayectos en los que compartir una voluntad de visualización de mundos¹

Las páginas que siguen a este prólogo toman como punto de partida la figura del narrador, bardo o rapsoda, responsable de la transmisión de historias. Ese que aparecía en las plazas de las aldeas en la antigua Grecia para hacer circular un relato que venía de lejos, como lejos nos quedan ahora Homero, *La Ilíada* y esas plazas. Pero precisamente esa es la labor del que cuenta historias, convertir ese *lejos* en un tiempo telescópico donde los relatos toman impulso en cada oyente y avanzan sirviéndose tanto de la experiencia vivida como la transmitida de boca en boca. Así, “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro”².

El nacimiento de la escritura conlleva la decadencia de esta práctica. Las historias dejan paso a la Historia, donde se archivan elementos que se consideran relevantes; pero esto también implica dar importancia a unos documentos sobre otros, avocando a la casi segura extinción a aquellos testimonios no incluidos. Esta investigación estudia la figura del narrador de historias y sus oyentes como oportunidad de poner en circulación modos de hacer construcciones narrativas que disparen otros relatos posibles. “La narratividad como posibilidad de multiplicidad, sin olvidar en ningún caso el deseo sensual de atraer a alguien para compartir algo”³

Se trata aquí pues de revisar la importancia de la variedad de historias y acercamientos que puede suponer un hecho, donde la subjetividad requiere de una distancia corta para recibir una atención específica.

¹ MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, Catálogo de la exposición *Viaja y no lo escribas* (2016). Inéditos 2016. La Casa encendida, Fundación Montemadrid, Madrid, 2016

² BENJAMIN, Walter, *El narrador* (1936), Ed. Taurus, Madrid (1991), p. 7

³ MANEN y JIMÉNEZ, (2016), Op.cit., p. 6

La presente investigación trata de evidenciar lo que a mi parecer viene ocurriendo desde hace unos años y en especial en el tiempo presente: aquel narrador de historias ha despertado y toma fuerza dentro del contexto del arte contemporáneo. Tomando esta postura como punto de partida, trazo una cartografía que abarca y relaciona prácticas ancestrales con prácticas contemporáneas, haciendo hincapié en proyectos de artistas que me parecen significativos, en su gran mayoría coetáneos, poniendo algunos de ellos en relación con proyectos que he realizado en los últimos años.

Con la intención de ser consecuente con la investigación que me ocupa, utilizo el uso de la primera persona y un porcentaje muy importante de mi exploración surge de experiencias vividas en los dos últimos años.

Junto a fuentes de investigación encontradas en libros, internet y otros medios, vuelco estas vivencias personales en los capítulos que siguen con el fin de definir mi posición respecto a la situación de auge que vive la narratividad actualmente en el arte contemporáneo.

Añadir que en el año 2014 fui seleccionada para ser residente en espacio Rampa⁴ dentro del programa de residencias #TheGymProgramme entre los meses de mayo y noviembre de ese mismo año. Considero importante citarlo aquí, tan al principio, pues las investigaciones llevadas a cabo, en una continua simbiosis teórico-práctica, durante los meses de residencia en Rampa, han contribuido de manera decisiva a la afinación de los intereses que trato de desarrollar en este TFM.

Desde un hacer-aprender (en ese orden) teórico-práctico, las continuas charlas mantenidas con los artistas componentes de dicho espacio: Belén Zahera, Silvia Cuenca, Nora Barón, Carlos Fernández-Pello, Julián Cruz, Karlos Gil, Teresa Solar... entre otros invitados, me han sido de gran ayuda

⁴ *Rampa* se define a sí mismo como un lugar híbrido que funciona como lugar de trabajo personal y como espacio de elaboración e intercambio cultural en el ámbito de la ciudad de Madrid. Su intención es dar respuesta a la escasez de espacios de exposición, debate y creación cultural no institucionalizados. De esta manera, Rampa propone un lugar donde idear, albergar y co-producir proyectos que, entre otras cosas, cuestionen los propios formatos de la cultura contemporánea. Está integrado por investigadores, productores culturales, docentes, diseñadores, críticos, cineastas, encuadernadores, fotógrafos, licenciados en derecho, artistas y carpinteros. Web: <http://proyectorampa.net/>

a la hora de precisar mis pesquisas, de las que este TFM toma el relevo bajo la supervisión de mi tutora, Lila Insúa, y que espero continuar en una posterior investigación de doctorado.

Investigaciones, combustiones, anotaciones, y chispas surgidas durante mi estancia en Rampa aparecerán, a lo largo de este TFM, en forma de piedras silex que al ponerlas en *fricción* con la investigación actual irán desencadenando toda esta fogata.

Éstas aparecerán en este otro formato de texto.



Fig.1 John Berger and Susan Sontag, *To tell a story* (1983)

2. Presentación de la historia del narrador de historias

2.1 El rapsoda y sus orígenes en la Antigüedad clásica

¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente? Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra.⁵

No siempre hemos sido seres grafómanos. De hecho, hoy en día, tampoco todos lo somos. Pero el hecho constructivo⁶ siempre ha estado entre nosotros. Lo que nos ha traído aquí, al presente, se asienta sobre los estratos de Historia e historias que nos preceden. En palabras de Cynthia Ozick, las “generaciones” no existen, salvo en el sentido biológico⁷. La creación de lo considerado nuevo siempre comienza por atrapar un *rumor* que dispara la historia. Como en la ley de conservación de la energía, una *historia* ni se crea ni se destruye, sólo se transforma. La invención de la palabra escrita está precedida por la existencia de sociedades basadas en la tradición oral; pero la *oralidad* no puede ser considerada sinónimo de primitivismo: numerosas sociedades ágrafas se manejaban de manera envidiable sin ser poseedoras de la escritura.

Hoy en día la responsabilidad de conservación de nuestros saberes recae sobre la fijación de la escritura en la pantalla o el papel. Reside en bibliotecas o hemerotecas, ya sean físicas o virtuales. Se nos está permitido

⁵ BORGES, Jorge Luís, *El hacedor* (1960), Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 6

⁶ entendiéndolo éste como el deseo de construcción que la comunidad humana tiene, en todo género y escala

⁷ Respecto al término ‘generación’ dice Ozick que es un concepto particularmente solipsístico: *declara que porque soy nueva, entonces todo lo que digo o hago en el mundo es también nuevo.* OZICK, C., *Metáfora y memoria, ensayos reunidos* (1982-2006), Ed. Mardulce, 2016, (España) p. 43

olvidar, pues siempre será posible recurrir a los libros, a los que se les consiente la soledad y el silencio.

En cambio, en sociedades como la helénica de los tiempos de Homero, Hesíodo y los primeros filósofos presocráticos, el conocimiento era compartido de forma distinta; acercándonos unos cuantos siglos a nuestro presente, se asemejaría más a lo que ocurría dentro de la Biblioteca Ambrosiana de Milán (1607), donde los lectores, en lugar de estar ensimismados en sus libros, hablaban entre sí de pupitre a pupitre, se repetían infinidad de relatos diferentes y no era de extrañar que alguno rompiera el silencio lanzando una pregunta en voz alta al resto de los compañeros que ocupaban la sala. Y es que ya lo decía Séneca, acumular libros no es sabiduría. Las bibliotecas requieren de nuestro *deseo* para cobrar vida. Las sociedades helénicas antes mencionadas son claro ejemplo de ello, pues estaban basadas en una tradición oral ajena a la escritura. Las palabras, inspiradas por la *musa*, atraviesan el cuerpo.

El oyente *escucha*.

Hace poco escuché que el istmo de las fauces es la última puerta de la parte posterior de la boca por donde, lo que haya de entrar, caiga al vacío. En su antesala, la boca, se produce el *écfrasis*; ponemos en *fricción* el pensamiento que acontece dentro y el lenguaje que lo nombra.

Todas las historias comienzan con un carraspeo, esa tosecilla inducida para despejar la garganta y que la voz salga clara, inteligible, haciendo de ese hueco algo aún más negro.

El *orador* consigue ganar tiempo en este instante; el tiempo suficiente para encontrar la frase que abre el relato y acomodar todos los órganos necesarios para expresarla.⁸

Los oradores o rapsodas habían sido los maestros de Grecia. Tenían una responsabilidad social, en las comunidades orales, que consistía en

⁸ ZAHERA, MEJÍAS, Belén, Cristina, Publicación de proyecto personal *Tesaurus*, Cádiz, 2015, p.16.

preservar la tradición de la cultura y forma de vida griegas. Sus conocimientos, adquiridos de forma también oral, eran transmitidos y enseñados verbalmente en forma de relatos a unos oyentes que debían tratar de comprenderlos y fijarlos en su memoria. Así, la finalidad del formato que tenían estas poesías orales era mnemotécnica, pues trataban de forjar una versión memorizable de la historia, la tradición y los sistemas cívicos y sociales del momento (“recuerdos de hechos pasados, normas de conducta, creencias religiosas o saberes prácticos”⁹). En aquellas narraciones, como bien cuenta Barthes, “detrás del pretérito indefinido se escondía siempre un demiurgo, dios o recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es sólo circunstancial, y el pretérito indefinido es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin”¹⁰.

La poesía oral hunde sus raíces en la melodía y el *tropos*¹¹. *Decir y cantar*, dice Estrabón, eran antiguamente lo mismo. Y es que las grandes epopeyas, los coros cantados, los relatos narrados, las actuaciones ritualizadas... tenían, todos ellos, un fuerte componente **verbomotriz**¹² que ponía en funcionamiento, ya no solo la *lengua* como músculo generador del lenguaje, sino toda la carne: desde la narrativa homérica y la performatividad de su narrador a las tragedias griegas que mantienen su carácter didáctico, transmitido de manera implícita en los diálogos y la retórica de sus personajes. Ahí encontrábamos sus ritos cotidianos, las reglas cívicas de un buen ciudadano, sus especulaciones sobre el mundo....todo ello rodeado del papel fundamental de los *coros* como pieza fundamental en la comunicación oral a través de la melodía, el canto o la danza. Según Rousseau, “fueron

⁹ HAVELOCK, Enric A., *La musa aprende a escribir* (1996), Ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 14

¹⁰ BARTHES, R., *El grado cero de la escritura* (1953), Ed. Siglo XXI, Madrid, 2012, p. 10

¹¹ Un *tropo* es la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado. Se trata de un término propio de la retórica que proviene del griego τρῶπος, trópos, que significaba «dirección». En este sentido, el tropo es el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido. <https://es.wikipedia.org/wiki/Tropo>. Fecha de consulta: 26 de Marzo de 2016

¹² “Término acuñado por el antropólogo Marcel Jousse (1925), tras convivir en Oriente Próximo con comunidades poseedoras de un sistema de alfabetización más rudimentario, para definir la persistencia ubicua de modos orales de manejar el lenguaje y de la *conciencia* oral correspondiente, donde el lenguaje era activista y dinámico”. Citado por HAVELOCK, Enric A., 1996, Op.cit., p. 69.

precisamente los *trópos* las primeras expresiones surgidas de la voluntad de *hablar* de los hombres, movidos por sus pasiones”¹³.

Debió ser así, pues son las pasiones las que aproximan a los seres humanos. Pero, ¿cómo puede ser que una expresión se desvíe de su contenido original antes de tener uno propio?. Esto lo explica Rousseau en su ensayo sobre el origen de las lenguas con un breve ejemplo:

“Un hombre salvaje al encontrar a otros, al principio se habrá espantado. Su miedo le habrá hecho ver a esos hombres más grandes y más fuertes que él mismo; les habrá dado el nombre de *gigantes*. Después de muchas experiencias, habrá reconocido que esos presuntos gigantes no eran ni más fuertes ni más grandes que él, su estatura no correspondía en nada a la idea que en un principio había asociado a la palabra *gigante*. Inventará por tanto otro nombre común a ellos y a él, como por ejemplo, el de *hombre*, y dejará el de gigante para el objeto falso que lo había impresionado durante su ilusión. Así es como la palabra figurada nace antes que la palabra propia, cuando la pasión fascina nuestros ojos, y cuando la primera idea que ella nos ofrece no es la de la verdad.”¹⁴

“La metáfora descansa en la experiencia anterior; transforma lo extraño en lo familiar [...] se vale de lo que ya poseemos y reduce la extrañeza”¹⁵. El uso de la metáfora era frecuente en esos relatos orales de los que hablaba más arriba; la musa se encargaba de hacer hablar al trovador, le descubría el poder de atraer a los demás con las palabras. Actuaba como puente entre los dioses y los poetas.

Podemos entender el arte como una posible construcción narrativa y al artista como un narrador de historias. En palabras de Martí Manen, “una historia que se cuenta, una idea de transmisión de unos contenidos

¹³ Cfr. ROUSSEAU, J.J., (1781), *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Editorial: S.L. FONDO DE CULTURA ECONOMICA DE ESPAÑA, 2006, p.4

¹⁴ *Ibid*

¹⁵ OZICK, C., 2016, Op. cit., p. 80

mediante algo así como un ritmo, un tono, una melodía [...]. Sí, es esa voz que estás siguiendo y que te permite de algún modo, la anticipación. Necesitar seguir con lo que se ha presentado cuando, a lo mejor, lo presentado es algo así como una pregunta. Husserl y la melodía, si nos ponemos serios. Lo de estar escuchando una canción en la que, en la propia escucha, ya se sobreentiende cuál será el siguiente paso, la siguiente nota. Y romper la melodía, romper la estructura, que todo explota.¹⁶

Lo que ocurre es que la práctica artística nos permite ejercitar otras formas de contar que afecten a los relatos que contamos. Existe una resistencia a las normas para buscar otros ritmos que nos permiten explorar el camino sin buscar una únivoca línea de meta. “Crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso, eso es resistir”¹⁷

2.2 Arquitectura y oralidad: las historias se mueven en el espacio



Fig.2 Fotograma de la película francesa La Jetée (1962)

Pero es preciso tomar un punto de partida.

“Según Kirk, la Ilíada y la Odisea, aun siendo enteramente orales, son también *monumentales*, obra de un *compositor monumental*.”

¹⁶ MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, 2016, Op. cit., p. p. 5-6

¹⁷ Cfr. Comentario de B. Gallaguer y A. Wilson en una entrevista con Foucault en junio de 1982 (“Sex, Power and the Politics of Identity”, *Advocate*, 400 (1984), pp. 26-30, Citado por MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, 2016, p. 9

Dado que la metáfora del monumento implica un objeto físico visible (un gran libro que se puede leer), más que una recitación de sonidos tan ligeros como el aire que los lleva, la paradoja mencionada que persigue toda investigación de la oralidad todavía está por resolver”¹⁸.

Los pensamientos no pueden construirse sin la presencia de imágenes mentales. Si nos remontamos de nuevo a los tiempos de la antigua Grecia, antes de la invención de la escritura, atendemos al nacimiento de una técnica de memorización que permitía recordar una gran cantidad de información a través de un paseo entre la memoria y la imaginación: *método de loci* o *palacio de los recuerdos*.

Este método consistía en recorrer mentalmente un espacio que funcionaba como dispositivo mnemotécnico desencadenando, con un cierto orden, las palabras.

Los practicantes de tales técnicas fijaban estos planos de diferentes espacios en su mente. En el momento del discurso, el orador reconstruye las paredes, pinta las mesas, armarios y sillas, crea

recorridos y descubre alcobas y símbolos según lo vaya dictando el mapa mental.

La palabra *escarba* y *restaura* el objeto que no nos ha dejado más legado que su propio recuerdo. ¹⁹

*El metodo del locus*²⁰ hace referencia al lugar recordado que dará lugar al discurso.

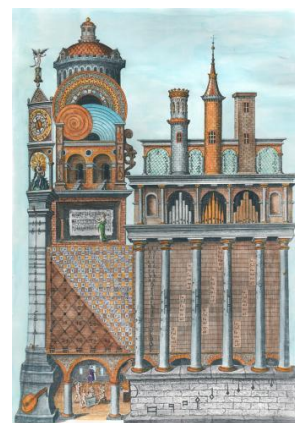


Fig.3 Robert Fludd (1574)
The memory palace of music

Había varios modelos de *locus*, pero el más utilizado era el de tipo arquitectónico, que permitía al orador acceder a los contenidos de su memoria a partir de un paseo en su imaginación por el interior de un edificio. En los diferentes espacios recorridos al ritmo del discurso, se encontraban

¹⁸ HAVELOCK, Enric A. ,1996, Op. cit. p. 83

¹⁹ Fragmento perteneciente a un texto relativo a un proyecto personal titulado '*Temps vécu*', desarrollado en la página 69 de este TFM.

²⁰ *Loci* en plural

formas o símbolos que funcionaban a modo de contenedores de información que a su paso provocaban memoria y oratoria.

Lo que encuentro más interesante de este método es el hecho de que al final lo que ocurre es que todos esos diagramas por los que se distribuyen símbolos, geometría y recovecos contienen pistas, rastros y retruécanos que, como el *rumor*²¹ del que hablábamos páginas atrás, disparan la historia a medida que el orador tira del hilo y construye el relato.

*La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino retener los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes.*²²

El practicante de esta disciplina debía recorrerlo al mismo tiempo que su lengua recorría su cavidad bucal, en búsqueda del encuentro de la posición correcta entre los intervalos mudos que se irían rompiendo con un hallazgo o revelación.

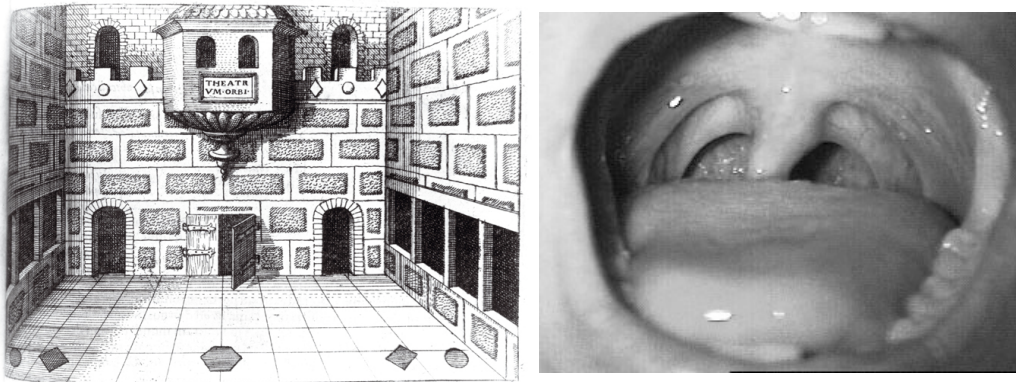


Fig. 4 Dibujo de The Globe Theatre basado en R. Fludd. Frances A. Yates' *El Arte de la Memoria*. Fotografía de cavidad bucal.

A diferencia de hoy en día, que podemos cargar y descargar todo nuestro conocimiento en multitud de dispositivos, en el pasado el arte de la memoria estaba directamente ligado a la Arquitectura y requería de una gran habilidad de memorización. Con la práctica del *loci* podemos hablar de lectores aun sin la existencia de lo que hoy en día conocemos como

²¹ página 13 de este TFM

²² CALVINO, Ítalo, *Ciudades invisibles* (1972), Ediciones Siruela, Madrid, 1998, p. 29

alfabeto; éstos encontraban en los palacios de la memoria sus historias, mitos y leyendas.

Normalmente, el inicio de la historia coincidía con la entrada del orador por la puerta o arco que separaba la construcción del exterior, del silencio, produciéndose así una analogía con lo que sucedía en el aparato fonador: los labios de la boca se convierten en el arco que deja salir el sonido; el aire que sale del *istmo de las fauces*, atraviesa la cavidad bucal y sólo se hace comprensible cuando su estructura adopta una morfología concreta. El conferenciante recorre el espacio mental con su músculo bucal y termina volviendo a cruzar de nuevo ese arco para poner fin al discurso.

En aquellos tiempo la oratoria era una práctica común y los formados en tal materia tenían que dedicar su tiempo a deambular y recolectar imágenes que eran ritmos, sombras o encuentros utilizados en la posterior construcción mental de sus loci.



Fig. 5 John Berger, *Ways of seeing*, episodio 1 (1951)

La práctica del palacio de la memoria no sólo suponía aprender a recorrer mentalmente estos espacios sino también transmitirlos; de esta forma se creaba una vínculo directo entre lo recordado y lo contado, provocando así la transmisión de estas construcciones desde los tiempos antiguos hasta nuestro presente.

*Del número de ciudades imaginables hay que excluir aquellas en las cuales se suman elementos sin un hilo que los conecte, sin una norma interna, una perspectiva, una explicación. Ocurre con las ciudades lo que en los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor.*²³

Los estudiantes entrenados en el *metodo del loci* diseñaban recorridos, ciudades y edificios que posteriormente serían utilizados como *palacios de la memoria*, que se erigían a la espera de ser recorridos con el ritmo del discurso.

No es ninguna locura pensar que tales prácticas afectaron de manera directa al desarrollo de los estilos arquitectónicos. Aquellos gremios dedicados a la construcción debían ser conscientes de la importancia de la oratoria entonces y su relación directa con la Arquitectura..

Este último párrafo podría dar lugar a una investigación rigurosa y más extensa sobre los efectos de la oralidad sobre la Arquitectura; pero en este TFM uso esta relación como punto de partida para un apartado que desarrollaré más adelante, centrándome en la figura del artesano y su relación con el hacedor de historias.

2.3 La musa aprende a escribir

“Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente”²⁴

La historia de la literatura europea arranca con los poemas de Homero y Hesíodo, cuyo nacimiento se data sin precisión en torno al siglo VI a. C. Que se sepa, no tuvieron precedentes como los tuvieron Dante o Virgilio.

²³ CALVINO, 1998, Op. cit. p.p. 57-58

²⁴ BORGES, Jorge Luís, 1960, Op. cit., p. 4

Aquellas narraciones épicas que anteriormente venían del eco del eco de tradiciones orales, acabaron reducidas a signos.

La memorización, el relato hablado y el canto (que podemos resumir como *oralidad*) empezaba a entrar en colisión con la aparición del texto escrito y leído.

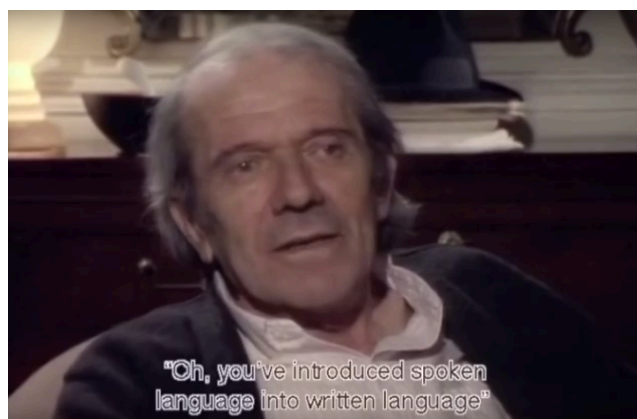


Fig. 6 Fotograma de L'Abécédaire, Gilles Deleuze (1988)

“A finales del siglo XV, en París, bajo los altos campanarios donde se oculta Quasimodo [...] el archidiácono Claude Frollo extiende una mano hacia el volumen abierto sobre la mesa, y con la otra apunta hacia el gótico perfil de Notre Dame que se vislumbra a través de la ventana. “Esto –le hace decir Victor Hugo, a su desdichado sacerdote- matará aquello. Para Frollo, contemporáneo de Gutenberg, el libro impreso matará al libro-edificio, la imprenta dará fin a esa docta arquitectura medieval en la que cada columna, cada cúpula, cada pórtico es un texto que puede y debe ser leído”²⁵

La aparición de la revolución alfabética junto al lenguaje hablado se produce a lo largo de un período en el que la musa recitadora sigue cantando mientras aprende a leer y a escribir. El orador sigue recorriendo palacios mentales a la vez que recorre el texto. Se podría decir que este paso supone el surgimiento de una sociedad *política*: el medio de expresión escrito es accesible, en potencia, a todo el mundo, la comunidad tiene acceso a un conocimiento que previamente era reservado a una casta determinada. La

²⁵ MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura* (1998), Alianza Editorial, Madrid, 2013, p. 19

escritura alfabética permitió además la conservación de conceptos mucho más complejos que no habría sido posible con las escrituras ideográficas o silábicas surgidas en el antiguo Oriente. Pero esta teoría también revela cierto estigma: “lo que se haya escrito falsamente no puede ya ser desafiado por la verdad del tradicional testimonio oral sacado a la luz por el interrogatorio oral de los testigos”²⁶.



Fig. 7 John Berger, *Ways of seeing*, episodio 1 (1951)

En los comienzos de la palabra escrita la norma era la lectura en voz alta, la escritura seguía haciendo cantar a la musa, no es que una sustituyera de manera automática a la otra. Los presocráticos todavía tuvieron, en general, una cultura analfabeta. Sócrates estuvo en la frontera entre aquel mundo oral y la cultura visual del alfabeto. Pero no escribió nada. La Edad Media consideró a Platón como el simple escriba o amanuense de Sócrates. Respecto a esta situación, Havelock nos habla del ejemplo de una pieza estrenada por Eurípides en el año 428 a. C., el *Hipólito*²⁷. En esta pieza Teseo lee en silencio la carta que sostiene su esposa muerta incriminando a su hijo. La presencia de la carta aparece representada en escena. El marido lee la carta en silencio y mientras lo hace exclama: “¡La tablilla grita, grita cosas terribles! (...) ¡Qué canto, qué canto he visto entonar por las líneas escritas!”. Esta reacción da muestra del complejo proceso de colisión y

²⁶ HAVELOCK, Enric A. 1996, Op. cit., p. 45

²⁷ Cfr. HAVELOCK, Enric A., 1996, Op. cit., p. 44

contradicción del momento. Hipólito, acusado falsamente por su madre muerta, reprocha a Teseo el crédito que éste le da a la palabra escrita frente a la oral, que no puede ser escuchada por encontrarse muerta su fuente.

Construcciones así dejan entrever lo imberbe de esta relación, que en muchos casos mantendrá este carácter propio de un lenguaje pre-Gutenberg, sobretodo aquel cercano al folklore y tradición popular:

How is your mother?
All Right.
Died in the fish shop
Last night.
What'd she die of?
Raw fish.
How'd she die?
Like this.²⁸

A la vez que el niño pronuncia *Like this*²⁹, imita caer al suelo, mientras que otro jugador lo atrapa antes de que lo haga. Esta canción infantil que encontramos como ejemplo en el escrito de Iona y Peter Opie sobre sabidurías populares y el lenguaje de los niños, deja entrever los rastros de una literatura oral que hunde sus raíces en la memorización intercalada con un sedimento escrito, este tipo de construcción continúa hasta el sol de hoy en otras muchas manifestaciones populares.

En una pieza de David Bestué, artista contemporáneo nacido en 1980, éste hace uso precisamente de esa construcción. Ya desde el título, Bestué deja clara la intención de la propuesta: *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe*.

²⁸ OPIE, Iona and Peter, *The Lore and language of schoolchildren* (1959), Ed. Nyrb, Nueva York 2001, p.9

²⁹ así en castellano

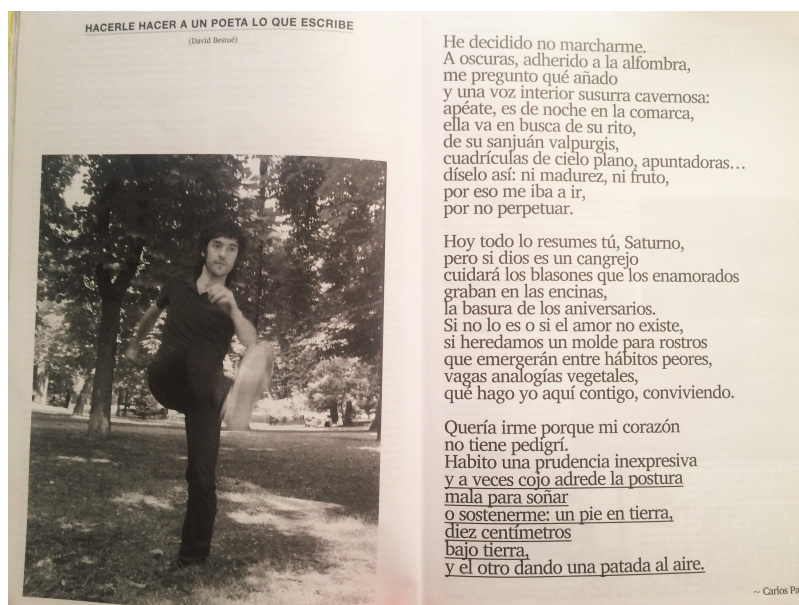
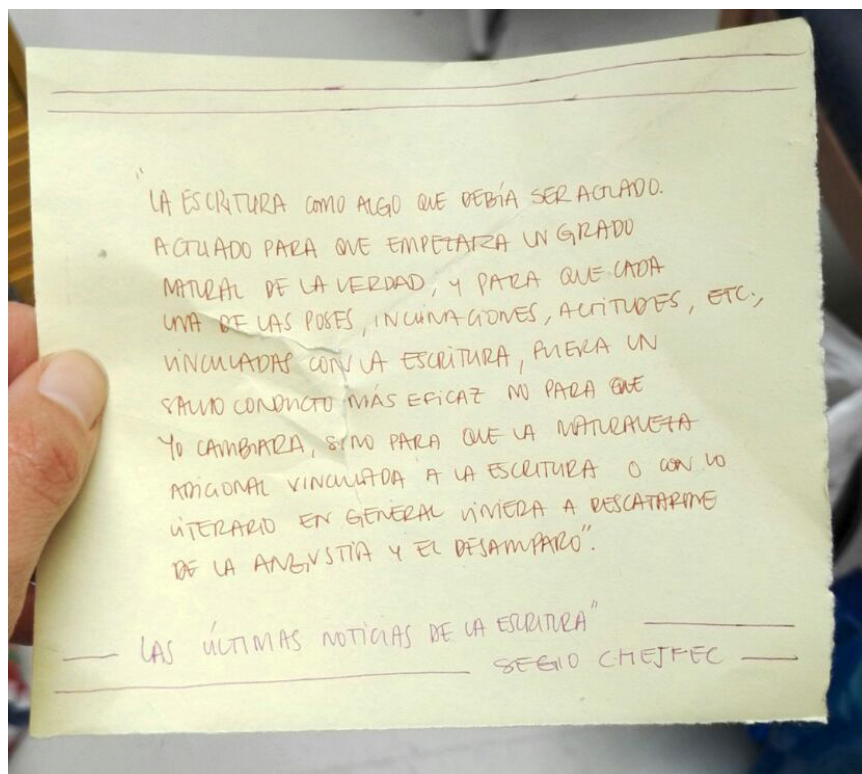


Fig. 8 *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe*, David Bestué (2010)

En ella, Bestué pone a prueba al poeta Carlos Pardo, haciéndolo ejercitar a base de palabras: “*y a veces cojo adrede la postura mala para soñar o sostenerme: un pie en tierra, diez centímetros bajo tierra, y el otro dando una patada al aire*³⁰.”

³⁰ BESTUÉ, David, JACOBY, Daniel y PERICÁS, Gabriel, *TEXTO*, Barcelona 2010 p. 10



31

Fig. 9 Notas personales transcritas de *Las últimas noticias de la escritura* (2015), Sergio Chejfec

³¹ *La escritura como algo que debía ser actuado. Actuado para que empezara un grado natural de la verdad, y para que cada una de las poses, inclinaciones, actitudes, etc, vinculadas con la escritura, fuera un salvoconducto más eficaz no para que yo cambiara, sino para que la naturaleza adicional vinculada a la escritura o con lo literario en general viniera a rescatarme de la angustia y el desamparo.*

Notas personales transcritas de *Las últimas noticias de la escritura* (2015), Sergio Chejfec

3. Sobre el peligro de estar univocado y la importancia del descarrío

*Me miró. Vi que no iba a afirmar ni negar nada, y así fue. Se limitó a recomendarme que no perdiera de vista que, cerca del restaurante chino, había un bosque y en los bosques siempre tuvieron lugar las historias de verdad.*³²

La historia interminable³³ fue el primer libro que me leyó mi hermano. Mi hermano me leía, no porque yo no supiera leer (tendría once o doce años) sino porque prefería escuchar cómo su voz guiaba el relato, o más bien todo lo contrario, cómo el relato atravesaba su voz.

En estas lecturas no pocas eran las veces que interrumpíamos el texto, lo cuestionábamos, le dábamos la vuelta, lo traíamos aquí, al presente, al nuestro, para revisarlo desde una óptica propia. De esta forma mi hermano se convertía en una especie de cantor de teatro clásico griego en plena trabazón entre el fluir escrito y acústico del lenguaje. Entre la narración oral y la leída. Cada una de las historias que recorrimos de esta forma eran historias ya conocidas por él como lector silencioso. Este hecho, como ya reflexionaba San Agustín, provocaba que al tropezar “con un pasaje oscuro en el libro que iba leyendo, fuese menester explicárselo al oyente atento y cautivado, o discutir sobre problemas intrincados”.³⁴

Hace siglos, un rey de Egipto recibió una visita del dios Thoth, el inventor de los dados, el juego de damas, los números, la geometría, la astronomía y la escritura. Thoth le ofreció al rey esta serie de saberes. Cuando llegó a la escritura le dijo que gracias a ella sus súbditos mejorarían su memoria y por ende ampliarían sus conocimientos; pero el rey no se mostró de acuerdo con tal afirmación. Por el contrario, encontraba en el conocimiento de la escritura un arma de doble filo que provocaría dejadez en el ejercicio de la memoria

³² VILA-MATAS, E. (2014), *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona. Ed. Seix-Barral, 2014, p.p. 21-22

³³ ENDE, M. (1979) *La Historia interminable*

³⁴ Cfr. SAN AGUSTÍN, *Confessions*, VI, 3, Citado por MANGUEL, Alberto, 2013, Op. cit. p. 136

en su pueblo, que confiaría en lo que está escrito y recurriría, a la hora de recordar, a signos externos en lugar de buscarlos en su interior. Sería pues un mecanismo para ejercitar no la memoria, sino el recuerdo.³⁵

Cierta razón le daría mi hermano, aún siendo un gran devorador de textos, a ese rey egipcio cuando, en lugar de dejarme sus libros para que yo los leyese, decidió compartirlos conmigo de esa forma. Ambos, con el libro por guión, construíamos esa especie de *mise-en-scène* conjunta por la que personajes, tiempo y espacio se articulaban en un proceso generativo del relato en el que nosotros, lector y oyente, nos dábamos la libertad de construir de un modo eisegético uno o más significados, aquello que el lenguaje nos sugería mediante pistas y sombras.

“Todo relato es tan falso en su forma como verdadero en tanto que es relatado”³⁶. Y es que frecuentemente conocer un texto no es tanto descifrar un puzzle con un solo final posible como dejar que sus palabras concuerden con nuestras apetencias al leerlo. La comprensión de un texto pasa por la fricción con el lector; huyendo de una interpretación unívoca, éste puede llevarnos por otros derroteros también posibles.

Me viene a la mente el videojuego para Super Nintendo Mario Kart, donde recorrías circuitos para coches rodeados de sugerentes escenarios. A primera vista el paisaje se presentaba lleno de escondites y recovecos por donde poder perderse. Pero tan pronto como trataba de conducir mi kart, aun a riesgo de perder la carrera, fuera del asfalto o en dirección contraria, aparecía Lakitu, una especie de dios-tortuga que actuaba como la institutriz que maneja su vara controlando que siguiera la única pista que me llevaría a la meta, la única solución posible.

³⁵ Cfr. MANGUEL, Alberto, 2013, Op. cit. p.p. 125-127

³⁶ Apotegma oriental. Citado por BAÑOS, F. (2016) *Historias indolentes fuera de la Historia*. Ed. Secret Knots, 2016
<http://secretknots.net/wp-content/uploads/2016/02/SK04-Historias-indolentes-Febrero-2016.pdf>. Fecha de consulta 22 de Abril de 2016

Siempre me causaba gran frustración no poder explorar el camino a mi antojo, aventurarme...



Fig. 10 *L'Abécédaire*, Gilles Deleuze (1988)

Vuelvo a la pista.

Michael Ende habla de su novela como de un camino lleno de parábolas fantásticas con el deseo de terminar encontrando la realidad.

En su obra, cargada de simbolismo y con influencias de La Odisea, Rabelais, Las mil y una noches o Lewis Carroll, Ende defendió la idea, precisamente, de tomar la opción inesperada. En sus propias palabras: "Cuando nos fijamos un objetivo, el mejor medio para alcanzarlo es tomar siempre el camino opuesto. No soy yo quien ha inventado dicho método. Para llegar al paraíso, Dante, en su Divina comedia, comienza pasando por el infierno. Para encontrar la realidad hay que hacer lo mismo: darle la espalda y pasar por lo fantástico. Ése es el recorrido que lleva a cabo el héroe de La historia interminable. Para descubrirse a sí mismo, Bastián debe primero abandonar el mundo real y penetrar en el país de lo fantástico, en el que todo está cargado de significado. Sin embargo, hay siempre un riesgo cuando se realiza tal periplo; entre la realidad y lo fantástico existe, en

efecto, un sutil equilibrio que no debe perturbarse: separado de lo real, lo fantástico pierde también su contenido.”³⁷



Fig. 11 Fotograma de la película *Un lugar del mundo* (1992)

En uno de sus escritos, Foucault analiza un texto de Borges³⁸ en el que éste nos habla de la existencia de “cierta enciclopedia china” donde se realiza una categorización de seres fantásticos y reales en una lista que va de la a a la n: “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”³⁹. Sobre ello dice Foucault: “En la enumeración no son los seres fantásticos los que llaman mi atención, pues son categorizados como tal, sino la escasa distancia en que están yuxtapuestos a los perros sueltos o a aquello que de lejos parecen moscas.”⁴⁰ Foucault, en su análisis de este cuento, dice que “los códigos fundamentales de una cultura – los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas- fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con

³⁷ “Michael Ende, la realidad de la fantasía”, entrevista a Michael Ende en El País.

http://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html. Fecha de consulta: 15 de Marzo de 2016

³⁸ BORGES, Jorge Luís, (1952) *Otras inquisiciones: El idioma analítico de John Wilkins*, citado por FOUCAULT, Michel (1966). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, .. 19ª Edición. Ed. Siglo veintiuno, Madrid, p.2

³⁹ Íbid, p.2

⁴⁰ Íbid, p. 3

los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá.”⁴¹ Pero en este caso, Borges desordena la sintaxis, desafía estos valores y nos sitúa delante de una inquietante heterotopía en la que, sin abandonar del todo el mundo de donde vienen sus herramientas, las deja convertirse en otras, aflojando el nudo entre las palabras y las cosas. Precisamente eso es lo que Paul Valéry identifica en la observación artística, donde “los objetos sobre los que se posa pierden su nombre: sombras y claridad conforman un sistema muy singular, plantea problemas que le son propios, y que no caen en la órbita de ciencia alguna, ni provienen de una práctica determinada, sino que deben su existencia y valor exclusivamente a ciertos acordes que, entre alma, ojo y mano, se instalan en alguien nacido para aprehenderlos y conjurarlos en su propia interioridad”⁴².

“Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas”⁴³, dice Borges en otro de sus textos. Y esta sensación, junto a lo dicho anteriormente, es la que a mi parecer guía también el proyecto performance *The Rehearsal* de Cuqui Jerez, en una colaboración junto con Cristina Blanco, Amaia Urra y Maria Jerez.

The Rehearsal se enmarca dentro de un proyecto en proceso llamado *The Neverstarting Story*⁴⁴ y fue presentado en La Casa Encendida (Madrid) en el año 2008. Muestra lo que parece ser un ensayo dramático que a su vez simula un ensayo que simula un ensayo, en el que los niveles de ficción se van superponiendo unos a otros sin ningún código o meta aparente. En palabras de Cuqui Jerez, “*The Rehearsal* is a fiction within a fiction within a fiction within a fiction and so on to infinity”⁴⁵. Durante la obra, los papeles de las actrices se intercambian, se convierten en directoras, en personajes o en colaboradoras que ni siquiera están presentes.

⁴¹ Íbid

⁴² Cfr. Paul Valéry, citado por BENJAMIN, Walter, 1991, Op. cit. p. 16

⁴³ BORGES, Jorge Luís. (1941-44) *Ficciones: Pierre Menard: autor del Quijote*, . Ed. Destino. Barcelona, 2009, p. 42

⁴⁴ El título *The Neverstarting Story* actúa como antítesis a la novela de Michael Ende antes mencionada, *The Neverending Story*, y como tal su punto de partida se presenta como una serie de cuestiones e ideas comunes dadas a las participantes sin que éstas traten de llegar a ningún consenso concreto. El proyecto se acompaña de un vídeo, *Cinthy Tuloh*, que ya desde su título plantea una serie de juegos con el lenguaje. Para ver el vídeo: <https://vimeo.com/11460524>. Fecha de consulta: 18 de Febrero de 2016

⁴⁵ *The Rehearsal* es una ficción dentro de una ficción dentro de una ficción dentro de una ficción y así hasta el infinito. (Traducido por mí)

Irónicamente, una de las canciones que acompañan la pieza pertenece a la versión fílmica de *La Historia Interminable*. Ésta y muchas otras referencias, contemporáneas y no contemporáneas, están presentes durante toda la obra, haciendo hincapié en el motor principal de los intereses de su autora: crear una renquera constante en la visión del espectador, que ha de hacer un ejercicio tenaz para balancearse entre la realidad y la ficción, entendiendo ésta como una herramienta de sugestión y nuevas posibilidades de lectura.



Fig. 12 *The Rehearsal*. Cuqui Jerez, Cristina Blanco, Amaia Urra y Maria Jerez. (2008)

En el caso de esta pieza escénica todo ocurre en un lugar que, después de todo, te indica que existe un final, que cuando apaguen las luces, te levantes y salgas a la calle todo volverá a su cauce.

Dice Gombrich que todas las historias comienzan con “érase una vez”. Y que detrás de cada uno de esos “érase una vez” sigue habiendo siempre otro y así continuamente, sin dejar de retroceder.

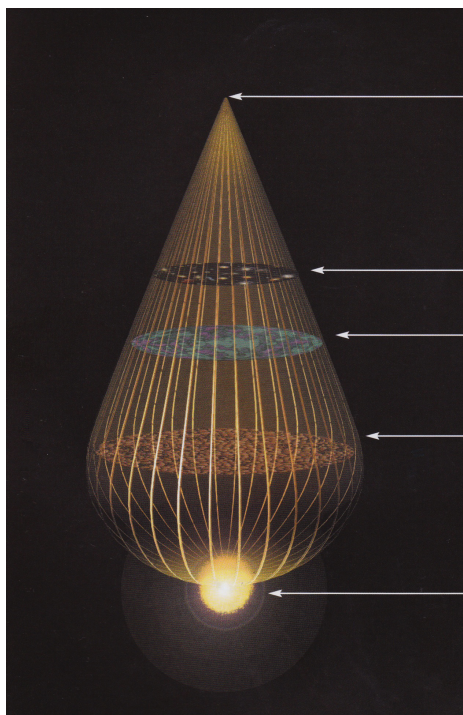


Fig. 13 Fotografía de archivo personal

Cabría preguntarse entonces sobre la indeterminación del 'érase una vez', su afán, anhelo, voluntad de situarnos lejos y su carácter inconcluso, inacabado, incompleto. En boca del historiador, ¿acaso no es esta una artimaña para *recordar*, rememorar, evocar que solo a través de los huecos de las historias, deliberadamente contruidos, se pueden crear, inventar, ingeniar otras nuevas? El inicio, comienzo, origen impreciso de cualquier narración desplaza siempre un límite, un margen, un tope y abre la posibilidad de encontrar *de nuevo*, otra vez, una vez más⁴⁶.

⁴⁶ ZAHERA, MEJÍAS, Belén, Cristina, 2015, p.p. 9-10

Si pensamos con el narrador del que nos habla Benjamin, “no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: *¿cómo sigue?*”⁴⁷, encuentro el trabajo *Te oímos beber*, de la artista contemporánea Alex Reynolds un perfecto ejemplo. Esta pieza, hecha para un único espectador, nos saca del tiesto, desactiva esa seguridad de control de la situación y nos sitúa frente a un mar de dudas sobre qué forma parte de una trama pactada y dónde termina y empieza el límite en el que el espectador puede tomar una decisión.

La pieza ya da comienzo con un correo electrónico a modo de invitación que dice lo siguiente: “una pieza de Alex Reynolds para un único espectador”. También por correo electrónico se cita a ese espectador un día y a una hora concreta que éste ha de confirmar. Al confirmar, recibe las indicaciones de dónde tiene que ir y lo que tiene que hacer: seguir a Carmen en todo momento. Una vez en el lugar previsto, el testigo se ve involucrado en una trama en la que le es imposible discernir cuáles decisiones han sido tomadas por iniciativa propia y cuáles han sido conducidas por aquellos que narran la historia.

Y aquí viene, a mi parecer, lo más interesante. El espectador es conducido en coche, como parte de la narración, a las afueras de Barcelona. Llegados a un punto, el conductor, sin más explicaciones, le pide que se apeee del vehículo. El oyente obedece y espera paciente a que algo ocurra. Pero nada y todo acontece. La narración se entremezcla con la rutina y no sabemos cuándo estamos dentro o fuera de ella. El crítico de arte y comisario Frederic Montornés fue testigo de esta experiencia, y así nos lo cuenta en las últimas líneas de su relato:

Y allí me quedé yo hasta que al cabo de una media hora y sin que nada pasara, ni nadie me dijera nada o Juan me mandara un sms, pensé que quizás había llegado el momento de abandonar aquel lugar. Por mucho que me sintiera observado, aquello ya no era lo mismo. Ni el mismo teatro, ni el mismo cine. Era el transcurso

⁴⁷ BENJAMIN, Walter, 1991, Op. cit, p. 11

*normal de la vida. Y sus personajes, personas que pasaban junto mi y que quizá no entendían porqué los miraba de un modo especial. O qué hacía yo apoyado en el tronco de un árbol tan anónimo y perdido como aquel en el que me dejaron.*⁴⁸

Puedo imaginar a aquellos antiguos oyentes de historias que habían acudido a la plaza a escuchar al narrador lidiar con un sentimiento similar una vez éste quedara en silencio.

4. El rapsoda se despierta en el arte

4.1 *How to do things with experiences*⁴⁹ : el gerundio en el cubo blanco

Creo que se podría aplicar a nosotros la frase que un día Marguerite Duras les dijo a sus vecinos de inmueble, los hermanos Priest: “De algo estoy segura: conversar habéis conversado mucho en la vida. También eso puede ser un arte”⁵⁰

El diálogo produce un torrente de acontecimientos, intercambios, gestos; el pensamiento se presenta atravesado por la acción. La memoria se activa. Y *ahora*, yo os lo cuento: si lo dicho anteriormente carece de vigencia, traigo a colación un hecho acontecido el mes pasado y que a mi parecer liga con todo lo anteriormente expuesto; fui espectadora del proyecto escénico de Tania Arias Winogradow en La Casa Encendida, dentro del festival *Des Salonnieres*⁵¹ Gran parte de la puesta en escena era ocupada por un diálogo entre Tania y un personaje ficticio al que ella también da voz. Gran parte de este diálogo ronda la idea de la experiencia vivida y la experiencia puesta en palabras. Haciendo memoria, las palabras de Tania resuenan así: insisto en

⁴⁸ Una pieza de Alex Reynolds para un único espectador a partir de “Te oímos beber”, Barcelona Producció 2011 <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1153>.
Fecha de consulta: 23 de Junio, 2016

⁴⁹ Este subtítulo hace referencia al texto *How to do things with Words* (1955-1962), que introduce la idea de la oralidad como un aco performático, del filósofo del lenguaje John L. Austin.
<http://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>
Fecha de consulta: 12 de Diciembre de 2015

⁵⁰ VILA-MATAS, Enrique, 2014, Op. cit., p.65

⁵¹ Tania Arias Winogradow: *Tu noche y la mía*. La Casa encendida, festival Des Salonnieres, Madrid (2016). <http://www.lacasaencendida.es/escenicas/tu-noche-mia-tania-arias-5631>
Fecha de consulta: 2 de Junio de 2016

que toda narración, es decir, el poner una experiencia en palabras, deja de lado todo lo que tiene que ver con la percepción del cuerpo. Algo así como el enfrentamiento al que se refiere Rudolf Steiner entre la “vida de la vida” y la “vida de la letra”.⁵²

En cierto momento de la obra un músico sale al escenario a tocar una pieza de Bach. Es ahí, de repente, cuando siento presente el cuerpo. La música acompaña al sentimiento, pero también a lo incómodo del cojín donde me siento, no tengo muy claro si hacía frío o calor, pero sí que estoy de acuerdo con las palabras de Susan Sontag cuando dice que lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. “Debemos aprender a *ver* más, a *oir* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy, hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debería consistir en mostrar “*cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*”⁵³.

Y es que la experiencia es la única noción capaz de abarcar a todas las demás, pues es expansión e infinitud, paso de lo particular a universal.⁵⁴ Considerando la importancia de esa particularidad y el valor de la experiencia, lo vivencial, unido a “la lentitud, el tanteo, las dudas, la insistencia, la perseverancia o el buen trato del arte de la conversación”⁵⁵, se

⁵² Cfr: STEINER, George, citado por Tania Arias en *Diálogos de Tanio*, <http://www.continuumlivearts.com/wp/?tag=tania-arias-winogradow>. Fecha de consulta: 2 de Junio de 2016

⁵³ SONTAG, Susan, *Contra la interpretación* (1966), Alfaguara, Madrid, 1996, p. 39

⁵⁴ Cita atribuida a Antoine Berman por Tania Arias y anotada durante la representación de ésta en *Tu noche y la mía, Des Salonnieres*, LaCasa Encendida, Madrid (2016). *Diálogos de Tanio*: <http://www.continuumlivearts.com/wp/?tag=tania-arias-winogradow>. Fecha de consulta: 2 de Junio de 2016

⁵⁵ VILA-MATAS, Enrique, 2014, Op. cit. p. 65

me hace evidente que la figura del rapsoda vuelve a cobrar protagonismo, y lo hace reapareciendo en forma de artista contemporáneo.

Por su insistencia en redefinir el arte como una transformación de objetos en acciones, el artista Tino Sehgal se me presenta como claro ejemplo de una práctica que ve un consensuado punto de partida en lo que inició John Cage en 1952; el primer *happening*, conocido como *Event*, tuvo lugar en el *Black Mountain College* donde John Cage dio una conferencia subido a una escalera al mismo tiempo que otros participantes, entre ellos Rauschenberg y Charles Olson, realizaban otras acciones simultáneas.

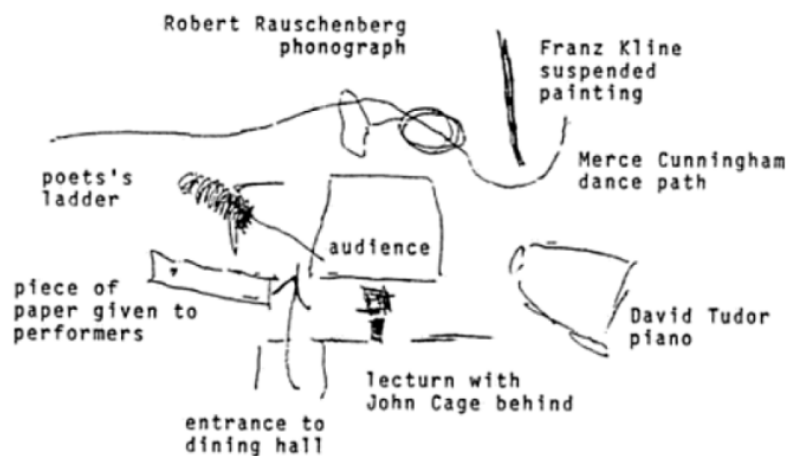


Fig. 14 Planta de *Event* en Black Mountain College (1952) que muestra el espacio donde se situaba la audiencia y la posición de los performers

Herederero del happening, Sehgal se define a si mismo como un arquitecto de la interacción, sus trabajos se convierten en estructuras conformadas unicamente por el sujeto humano. Sus piezas son efímeras y él mismo se niega a que sean documentadas. Imposibilitando el resto físico, Sehgal provoca el relato de aquellos que atendieron la pieza a aquellos que no la experimentaron como único registro de lo acontecido. Se podría decir que fuerza una transmisión oral de lo ocurrido en una era en el que practicamente cada esquina del planeta está documentada, geolocalizada, cartografiada y explorada; donde parece casi imposible la existencia de territorios inexplorados. Hoy en día nos movemos en algo parecido a aquel

Imperio del cuento de Borges en el que el mapa del imperio tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él ⁵⁶. Pero Sehgal se acerca más a la opinión de Mein Herr en el cuento de Lewis Carroll cuando proclama: “así que ahora utilizamos el propio país, como su propio mapa, y te aseguro que funciona casi tan bien ⁵⁷”. Sehgal puntualizaría: *funciona mejor*.

Y entendiendo el país como la propia práctica artística, Sehgal prefiere dejar el rastro de sus piezas en un dominio que o bien se explora en el momento en que acontece y es percibido a tiempo real, o una vez que ocurre, vuelve elásticamente a situarse en aquel territorio no experimentado, aquel que en los mapas medievales rezaría ‘Hic sunt dracones’ (Aquí hay dragones), ⁵⁸ y ya que cada una se las apañe para saber que fue lo que allí ha acontecido.

Al respecto me viene a la cabeza algo que leí en una entrevista a la artista Alba Ocaña: “a un artista hay que creerle o ignorarle. Eso es lo que he aprendido”⁵⁹. Movidada por esta premisa, decido confiar en la existencia real de esta artista, de la que no he podido encontrar, hasta el momento, más información más allá de esta entrevista.

Aquí hay dragones.

⁵⁶ Cfr. Jorge Luís Borges, *Textos en su voz: Del rigor de la ciencia*, <https://www.youtube.com/watch?v=zwDA3GmcwJU>. Fecha de consulta: Abril de 2016

⁵⁷ CARROL, Lewis, *Silvia y Bruno* (1889), Edhasa, Barcelona, 2002, capítulo 7, p.393

⁵⁸ ‘Hic sunt dracones’ se traduce en ‘Aquí hay dragones’. Esta frase se utiliza para referirse a territorios inexplorados o peligrosos, de acuerdo a la práctica medieval de poner [serpientes marinas](#) y otras criaturas mitológicas en los mapas de zonas desconocidas.

https://es.wikipedia.org/wiki/Hic_sunt_dracones. Fecha de consulta: 13 de Mayo de 2016

⁵⁹ Para más información, consultar la siguiente publicación con motivo del taller impartido en el CA2M en Mayo de 2014 sobre la escritura artística:

<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019136.pdf>. Fecha de consulta: 7 de marzo de 2016



Fig. 15 Fotograma de la película *Un lugar del mundo* (1992)

Precisamente '*Aquí hay dragones*' es también el nombre de una exposición, comisariada por Neme Arranz en el contexto de la convocatoria de La Casa Encendida, Inéditos 2015. Dentro de esta exposición encontramos sinergias entre varias de las piezas que allí se podían ver y lo anteriormente en este texto expuesto. Hago zoom sobre la perteneciente al colectivo PLAYDramaturgia, que presentaba un proyecto titulado: *Aquí, en el Alto*. Siguiendo la premisa de la que antes nos hablaba Sontag⁶⁰, como única información que acompaña el trabajo encontramos un prólogo que prende la mecha pero no satura la acción, sino que deja a la acción que se encargue de apagar el fuego, o más bien deja que se extienda, y lo haga sólo en forma de eso que ahora llaman relato vivencial.

Yo estuve allí.

Previa cita con la siguiente información como único mapa de instrucciones:

⁶⁰ La finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy, hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales.
SONTAG, Susan, 1996, Op. cit. p. 39

Hola, Cris

Se ha caído una persona (no literalmente), así es que te esperamos el **viernes, 8 de enero a las 23:05 h.** en la puerta principal de La Casa Encendida.

Fig. 15 Correo recibido el 28 de diciembre de 2015

Cada persona que había contactado con el colectivo había recibido un correo similar, pero citados en días y/o horas diferentes. Es decir, iba a ser una experiencia individual concentrada en un lapso de tiempo de unos quince minutos aproximadamente. Algo similar a la pieza citada anteriormente de Alex Reynolds: *una pieza de Alex Reynolds para un único espectador*.⁶¹

El 8 de enero a las 23:20h, con unos quince minutos de retraso, fue mi turno. De lo que fui testigo en el Alto es otra historia, no viene al caso, pero importa decir que el eco de la voz que allí escuché confirma que toda historia remite a otra historia que a su vez remite a otra historia, y así hasta el infinito.

Lo que quiero remarcar es el hecho de haber accedido a una experiencia, dentro del formato expositivo (pues se producía dentro de la sala donde ésta tenía lugar), que *no está* antes o después de ese lapso de 15 minutos. De lo que allí pasó solo me queda el recuerdo, no solo de mi experiencia personal sino también de ésta mechada con los testimonios de otros que como yo, fueron testigos.

En definitiva, la sala se convierte en plaza, aquella que reúne a los oyentes ávidos y curiosos en torno a una narración con capacidad de producir experiencias. El *roce* ya está hecho, y ahora es la memoria la que participa de todo esto; encargada de convertir esas historias en una suerte de literatura expandida de *otros* relatos posibles, que se ramifican en tantos oyentes y narradores como quieran escucharlos y contarlos; “es quizás menos un más allá del saber que un cierto más acá de nuestras frases⁶²”.

⁶¹ Página 34 de este TFM

⁶² FOUCAULT, Michel, 1989, Op. cit., p.p 291-292



Fig. 16 John Berger and Susan Sontag /'To tell a story'(1983)

Relacionamos palabras y cosas, recomponemos, articulamos relatos. ¿Cómo se arman las historias? Memoria e imaginación se localizan en la misma zona cerebral, el hipocampo, pero operan a través de patrones neuronales distintos, estableciendo regiones diferenciadas en esta pequeña estructura. Muchos piensan que la memoria consiste en retroceder y la imaginación en proyectar, pero todos sabemos que incluso el peor de los relatos es capaz de jugar en ambos campos, haciendo pasar por recuerdos lo que nunca ha ocurrido y describiendo las experiencias reales como hipótesis fantásticas. Las historias serían entonces como una especie de atajo, un agujero de gusano que conectaría los extremos del hipocampo a través de un túnel o *garganta*.

Todas las historias forman un *istmo*.

Todas las historias comienzan con un carraspeo.⁶³

⁶³ ZAHERA, MEJÍAS, Belén, Cristina, 2015, Op.cit. p.43

4.2 How to do things with language⁶⁴

Ya hace tiempo que el arte encuentra una de sus vertientes en la no producción de obra. Obras efímeras y de carácter enunciativo que vieron su precedente en los ready-made de Duchamp de mediados del siglo XX.

En los años sesenta el arte conceptual cobra protagonismo; artistas como Lawrence Weiner, Yoko Ono, Dan Flavin...que producían piezas en las que predominaba el uso material del lenguaje.

Un ejemplo de ello podemos encontrarlo ya en 1930 de la mano de Gertrude Stein y su poema “Cinco palabras en una línea” y en consecuencia, treinta y cinco años después Joseph Kosuth hacía lo suyo al utilizar este poema y escribir en neón rojo : “CINCO PALABRAS EN NEÓN ROJO”.

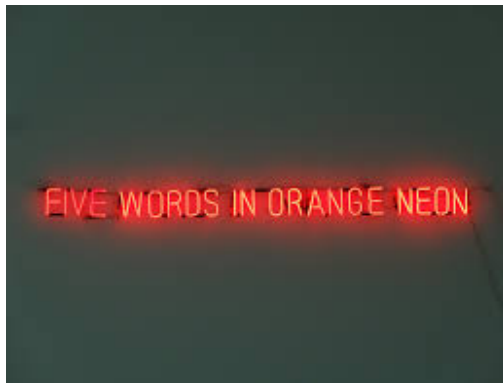


Fig. 17 Joseph Kosuth, Five words in orange neon

Desde Sol LeWitt y sus recetas que invitan a crear sus piezas de arte, a la máxima de Marcel Duchamp quien dijo haber dejado la creación del arte para volverse un *respirador*:

Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración

⁶⁴ Este subtítulo hace referencia al texto *How to do things with Words* (1955-1962), que introduce la idea de la oralidad como un acto performativo, del filósofo del lenguaje John L. Austin. https://en.wikipedia.org/wiki/J._L._Austin. Fecha de consulta: 12 de Diciembre de 2015

*es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral y, sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia.*⁶⁵

Euforia de lo vivencial (aunque Duchamp en realidad nunca dejó de hacer arte) que, si nos remontamos al capítulo 4.1 vemos que compartiría, años más tarde, Tino Sehgal, entre muchos otros.

LeWitt retoma el pronunciamiento de Duchamp que afirma que una obra de arte no debe ser necesariamente retiniana. “Asimismo, el resultado final no debe ser confundido con la obra de arte; toda la documentación sobre cómo fue concebida y llevada a cabo puede resultar más interesante que la obra en sí.”⁶⁶ Al respecto escribió dos interesantes manifiestos que fueron la voz de una generación de artistas más interesados en el proceso y las ideas que en los objetos: *Paragraphs on Conceptual Art*⁶⁷ (1967) y *Sentences on Conceptual Art*⁶⁸ (1969)

Utilizando un lápiz duro, se dibujan sobre una pared durante un minuto líneas paralelas de 30 cm. De largo separadas entre sí alrededor de 30mm. Bajo esta fila de líneas se dibuja otra fila por un espacio de una hora. Sobre una pared (lisa y blanca si es posible) un dibujante dibuja 500 líneas amarillas, 500 grises, 500 rojas y 500 azules dentro de un área de 1 m². Todas las líneas deben de ser rectas y medir entre 10 y 20 cm.⁶⁹

Las instrucciones de LeWitt se nos presentan aun del todo precisas si las comparamos con otras de Yoko Ono:

Hacer una pintura en que el color
aparezca solo bajo cierta luz

⁶⁵ Cfr. CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, (2007), citado por GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*, (2011), Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015, p. p. 187-189

⁶⁶ GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital* (2011), Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015, p. 189

⁶⁷ *Párrafos sobre arte conceptual*

⁶⁸ *Enunciados sobre el arte conceptual*

⁶⁹ Cfr. LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Citada por GOLDSMITH, Kenneth, 2015, Op. cit, p.p. 192-196

y ciertos momentos del día.
Hacer que el momento sea muy corto.

Verano de 1961⁷⁰

Pero también podemos encontrar casos similares en el caso de LeWitt, con la diferencia de que las instrucciones dadas persiguen una forma. Él mismo afirma: “el plan existe como una idea pero necesita que se le dé su forma óptima. Las ideas solas de los dibujos murales son contradicciones de la idea de los dibujos murales”⁷¹. Esta contradicción acompañará a LeWitt en toda su práctica

Líneas, ni cortas ni derechas, que se tocan y entrecruzan, dibujadas de manera aleatoria, usando cuatro colores (amarillo, negro, rojo y azul), dispersadas de manera uniforme con densidad máxima y que llenan toda la superficie de la pared.⁷²

¿Cuándo una línea deja de ser corta? ¿Cuánto de inclinada para que no sea derecha? El espectador, como en el caso del oyente y el lector, impregna su acercamiento a la obra de arte con su experiencia personal, su realidad, su recorrido, ese que lo ha llevado hasta ahí. “Leer, por tanto, no es un proceso automático consistente en captar un texto como un papel fotosensible fija a la luz, sino un proceso de reconstrucción desconcertante, laberíntico, común a todos los lectores y al mismo tiempo personal”⁷³

En su proyecto *Remembering Coyle remembering Ginsberg* (2013) Anna Dot recita de memoria el discurso que Patrick Coyle hizo en 2011 en *The Poetry Cafe* de Londres. En aquel discurso, Patrick Coyle recitó a su vez de memoria el discurso que hizo Allen Ginsberg para el documental *Ah! Sunflower* en 1967.

⁷⁰ Cfr. Yoko Ono, Pomelo, Buenos Aires (1964). Citada por GOLDSMITH, Kenneth, 2015, Op. cit, p.p. 192-196

⁷¹ GOLDSMITH, Kenneth, 2015, Op. cit, p.p. 192-193

⁷² Íbid, Op. cit, p. 193

⁷³ MANGUEL, Alberto, 2013, Op. cit. p. 92



Fig. 18 Anna Dot, Remembering Coyle remembering Ginsberg (2013)



Fig. 19 Patrick Coyle, Remembering Ginsberg (2011)



Fig. 20 Allen Ginsberg, *Ah! Sunflower* (1967)

“El estudiante medieval no consideraba el contenido de los libros que leía como expresión de la personalidad y opiniones de otro hombre. Los miraba como parte del grande y total cuerpo de conocimientos, la *scientia de omni scibili*, que fue una vez patrimonio de los antiguos sabios. Cualquier cosa que leyese en un libro antiguo y venerable, la tomaba no como la aseveración de alguien, sino como una pequeña parte del conocimiento adquirido por alguien, hace tiempo, de algún otro todavía más antiguo”⁷⁴.

En los proyectos de Patrick Coyle y Anna Dot la práctica de la oratoria fundamentada en el recitar de memoria vuelve a hacerse presente. “Pero ahora no se tratará de reencontrar una palabra primera que se hubiera escapado, sino de inquirar las palabras que decimos, de denunciar el pliegue gramatical de nuestras ideas, de disipar los mitos que animan nuestras palabras, de volver a hacer brillante y audible la parte de silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse”⁷⁵. Lo que encuentro más interesante es que los tres oradores comparten palabras y respiraciones, pero cada uno de ellos deja su impronta e implica un cambio, un recordar, un carraspeo distinto.

Incluso entonces podemos seguir jugando.
Rebotar, raspar, sesgar, unir, separar. A partir de ahí la tarea consistirá en construir un lenguaje con volumen, que arroje sombras allí donde otro orador necesite aclarar su voz.⁷⁶

Y en ese aclarar su voz, la autoría, en cierta forma, se diluye; no es que no exista, sino que la comparten muchos. Y no es un viaje de ida y vuelta, no rebota entre emisor y receptor, como lo haría una pelota de ping pong, sino que rebota en muchas bocas; lo importante aquí es que con cada rebote coja más fuerza y así pueda seguir botando. Cada impulso es un relevo y cada relevo aplica una trayectoria diferente, sí, pero la parábola que

⁷⁴ GOLDSCHMIDT, E.P, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, (1943), citado por MACLUHAN, Marshall, *La Galaxia Gutemberg, Génesis del Homo Typographicus*, <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/La-Galaxia-Gutenberg-Marshall-Mcluhan-.pdf>, Fecha de consulta: 10 de Abril, de 2016

⁷⁵ FOUCAULT, Michel, 1966, Op. cit. p. 291

⁷⁶ ZAHERA, MEJÍAS, Belén, Cristina, 2015, Op.cit. p.18

describe tiene mucho también del primer saque, y del segundo.. así hasta que en uno de esos rebotes una no recuerda a qué estaba jugando. Solo entonces, quizás ahí, se acaba la *historia*.

Hace unos meses tuve la oportunidad de visitar en Santander la exposición Itinerarios XXII, fruto de las becas que la Fundación Botín había otorgado en el año 2015. Uno de los proyectos era *Insideout*, de la artista Belén Zahera. Una de las piezas que componen el proyecto es un vídeo en el que aparece, junto a una serie de imágenes sugerentes, una boca articulando un relato que versa sobre la relación entre lenguajes muertos y organismos extintos. Un fragmento de la historia dice así:

“Lo que ustedes necesitan es un cebo; un lector que se adelante al relato, que lo construya al mismo tiempo que lo lee. Lo que ustedes necesitan es un relato que se escriba con el habla.

Lo que ustedes necesitan es comenzar olvidando algunas cosas.

En aquel tiempo existía un ejército de copistas encargados de reproducir con exactitud los caracteres de su propia lengua. Así, mediante la imitación cuidadosa de cada trazo, preservaban la existencia de las más distinguidas obras literarias [...] Sin embargo, había una condición esencial. Para poder desempeñar su tarea los copistas debían renunciar a la capacidad de leer”⁷⁷

El mensajero es un proyecto de la también artista Dora García realizado en tres ciudades distintas: Bruselas (2002), París (2006) y Barcelona (2006). El mensajero tiene mucho de ese ejército de copistas de los que nos habla Belén Zahera; el mensajero es capaz de enlazar fonéticamente los sonidos que ve, es capaz de eso pero desconoce por completo el significado del mensaje y el idioma del que éste proviene. El mensajero cumple una misión fonética. Esto requiere, como en el caso de Patrick Coyle, Anna Dot o los copistas, una memorización de un mensaje de gran importancia.

⁷⁷ ZAHERA, Belén, *insideout* (2015), videoensayo.

https://issuu.com/belenzahera/docs/zahera_insideout/1 Fecha de consulta: 13 de Mayo de 2016

Durante tres días el artista Jaume Ferrer, que adquiere el rol de mensajero, recorre, en el caso de Barcelona, el barrio del Raval, en busca de un receptor que pueda descifrar ese mensaje, un oyente versado en la cadencia de sus palabras.

Sino, el contenido del mensaje permanecerá desconocido.

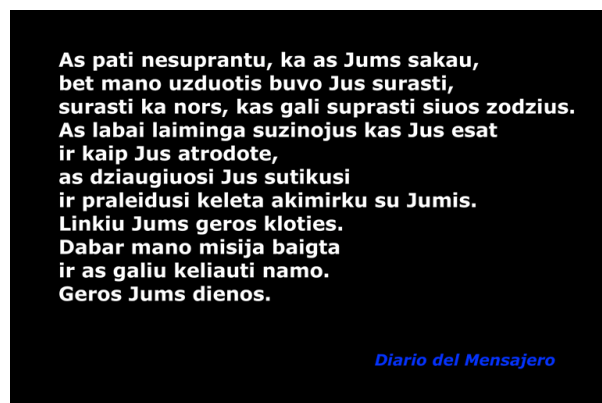


Fig. 21 Dora García, *El Mensajero* (2002)

-Sí, “haus”, alemán, ya sabes, los hermanos Grimm.

-...

-A lo mejor es lapón.

-¿Lapón?

-Sí, de Laponia, ahí habitan unos esquimales, puede que sea lapón.

Alemán, Danés... ¿Lapón? Entre hermanos Grimm y esquimales lapones nos escabullimos hacia el exterior y acabamos el encuentro con una foto del hombretón, junto a su horno, tras sus carteles, en su salsa.

Un grupo de turistas charla animadamente frente a una barra de madera barnizada. Parece una cervecería irlandesa oscurecida. Hay una chica rubia, con gafas, trabajando tras la barra. Explico el motivo de mi visita un par de veces en castellano, al ver la cara que hace, salto al inglés. Ahora sí, “saya haus”

-Wov... no tengo ni idea. Parece africano ¿no?

-¿Tú de donde eres?

-Bélgica. Esto no es holandés, francés o alemán, ni noruego ni nada de por ahí.-hace un gesto con la cabeza hacia los clientes- y ellos son norteamericanos, y esto tampoco parece inglés, así que no hace falta que

les preguntes.

-¿Puede ser Danés?

-No, no lo creo, no es danés, quizás es un idioma de Europa del Este.⁷⁸

El uso del arte de la conversación en el caso del artista Joseph Grigely (1956) encuentra su causa por una experiencia vital. Sordo desde la edad de diez años, Grigely vuelca en la escritura lo que no puede verbalizar de forma oral; invita a sus interlocutores a apuntar sus preguntas en folletos, flyers, servilletas de bar, tickets de hotel...Todas estas notas las irá recopilando para crear instalaciones que exploran el potencial de la comunicación humana.

Su pieza *White noise* está compuesta por 8.000 notas de papel que capturan trozos de una conversación.



Fig. 22 *White Noise*, Joseph Grigely

En una entrevista, a la pregunta de algunos de sus referentes, Grigely habla de las pinturas del siglo XVIII, aquellas en las que el acto de la conversación aparecía representado en los gestos de las personas, aunque callado bajo capas de óleo; la experiencia de la oratoria se presentaba esta vez en forma pictórica. El historiador Richard Leppert lo llama 'la vista del sonido'.⁷⁹

⁷⁸ Fragmento del diario de *El mensajero*, escrito por Jaume Ferrete, Barcelona (2006). <http://aleph-arts.org/insertos/elmensajero/barcelona/index.html>. Fecha de consulta: 22 de Mayo, de 2016

⁷⁹ Joseph Grigely's Art of Conversation. <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1532>, Fecha de consulta: 23 de Mayo de 2016



Fig. 23 Tribuna of the Uffizi, Johan Zoffany (1772-1777)

En el año 2013 participé en el III Encontro de Artistas Novos, en la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela. Allí conocí a Juan Isaac Silva, un artista con una experiencia vital muy similar a la de Grigely. En su caso, había perdido el oído cuando tenía apenas cinco años. Pero a diferencia de Grigely, a la edad de veintisiete años, una operación quirúrgica le permitió recuperar la audición que llevaba veintidos años sin experimentar. Juan Isaac, hasta los veinsiete años, se había dedicado en su práctica artística a trabajar el dibujo. Fue cuando recuperó el sentido auditivo que dio un giro su práctica, ahora focalizada en la experiencia acústica. Una de las anécdotas que me contaba de tal transición era que tenía que aprender de nuevo a identificar sonido y palabra, pues lo había olvidado por completo. De que existen cinco vocales, era consciente Silva, pero tuvo que aprender prácticamente de cero a identificar los sonidos y las cosas. Pasar de una comunicación gestual y silenciosa a aquella dominada por sílabas, acentos y letras.

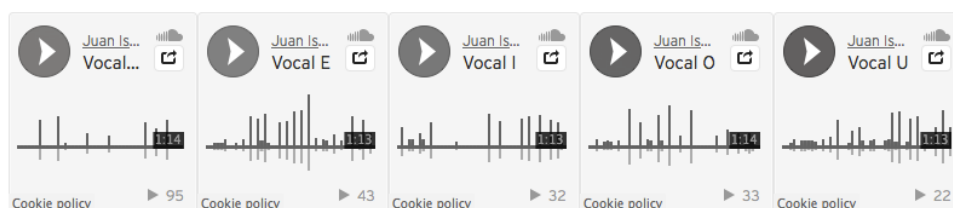
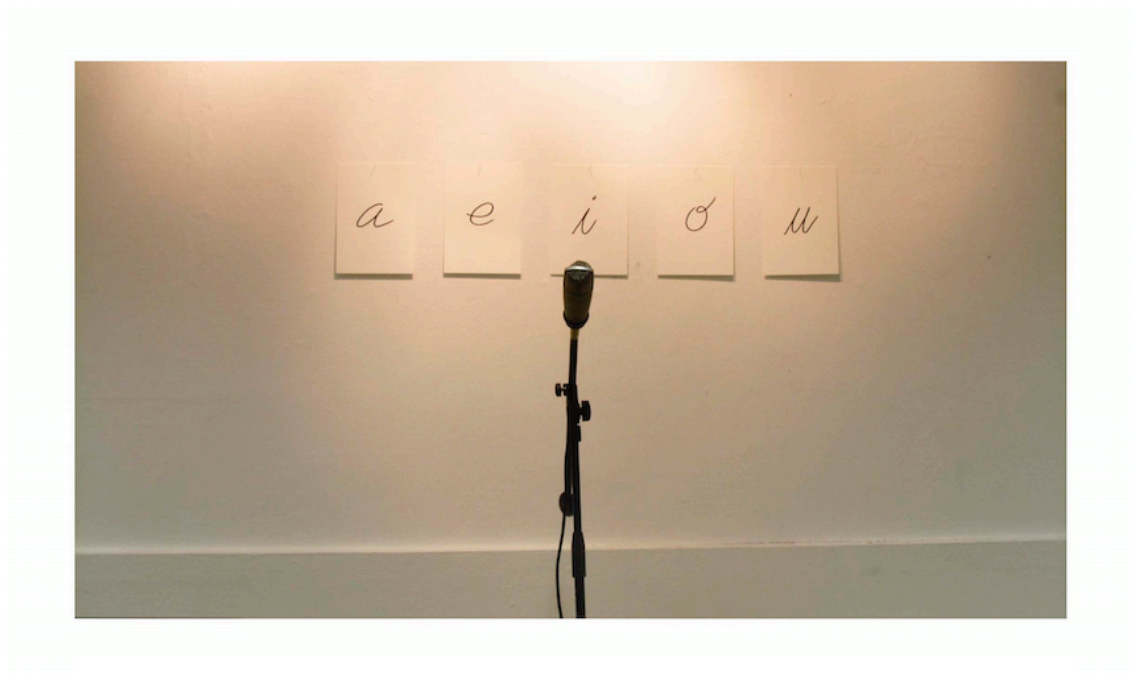


Fig. 24 Vocales, Juan Isaac Silva (2013)

Ambos artistas, Grigely y Silva, investigan sobre la comunicación humana, y como narradores, parten de una experiencia, en este caso propia; “al contarla lo convierten a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia”.⁸⁰

“La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”⁸¹. Las ideas vienen en la lengua, todas las ideas que tenemos vienen en forma de lengua; la lengua está en el cuerpo y el cuerpo tiene un *ritmo*. Y cada *ritmo* es singular. Entonces, la lengua no es una, son muchas. Un cuerpo está atravesado de muchas lenguas⁸².

⁸⁰ BENJAMIN, Walter, 1936, Op. cit. p. 4

⁸¹ PEREC, Georges, *El viaje de invierno*, (1980), Ed. Abada, Madrid, 2004, p. 24

⁸² notas tomadas durante el taller sobre Oralidad y escritura impartido por María Salgado en el CA2M, Abril, Febrero de 2016

Hace unos meses asistí al taller *El habla es el mar, la poesía es la pesca* de María Salgado en el CA2M; en este taller hablamos de todo eso. María Salgado es poeta y trabaja el lenguaje en todas sus dimensiones. Utiliza las palabras como material para construir poemas y piezas escénicas.

En 2008 tuve la oportunidad de trabajar junto a María Salgado y la artista Leonor Serrano en un proyecto en el Ateneo de Madrid. La propuesta partía de una colaboración entre estudiantes de Bellas Artes y jóvenes poetas. Cuentan de María que cuando una frase es buena le gusta repetirla hasta que se queda en la memoria. Los versos de memoria sirven para cruzar sin miedo de noche la ciudad⁸³ El resultado del proyecto dejaba latente precisamente eso.



Fig. 25 Acción para el proyecto '*no duraré, no hagáis drama de lo que ya sabíamos*', fruto de una colaboración entre Leonor Serrano, María Salgado y Cristina Mejías

⁸³ *El desorden de las palabras*, presentación de talleres del CA2M en el curso 2014-2015. <http://www.ca2m.org/es/educacion-historico/item/2259-el-desorden-de-las-palabras>. Fecha de consulta: 9 de Marzo de 2016

El título, *no duraré – no hagáis drama de lo que ya sabíamos*, lo elegimos del siguiente poema de María:

*no sobreviviré en la facilidad / ni en el agua viciada de las bodas /
esa que de reposar y del humo / está seca está vencida / no
sobreviviré y es objetivo el punto / cada cual que maneje sus
variables y probables / fallas de ser o de vida / yo no duraré - no
hagáis drama de lo que ya sabíamos*

Antes de la apertura al público, María dejó escrito en cada uno de los peldaños de la escalera de la entrada principal, los versos que daban título al proyecto. Lo que rezaban los versos daba lugar a una paradoja cuando éstos aparecían saturando el espacio. El texto en la escalera, escrito a tiza, presagiaba una huella engorrosa de eliminar, y esa era nuestra forma de dar comienzo al juego. Mientras, en el salón de actos del mismo espacio, un mago repetía hasta el agotamiento una serie de trucos de magia. Siempre los mismos. Siempre distintos.

Nunca decimos lo mismo, salvo expresiones muy concretas. El resto siempre está en movimiento. Con la escritura ocurre otra historia, el gesto se diseca. Curiosamente, antes de que existiera la pluma estilográfica, se utilizaba una pluma de ave para contener la tinta que, aplicada sobre la superficie del papel, dibujaba las letras. El escritor debía hacer volar constantemente la pluma de ave del papel al tintero para recargar la tinta. Con la invención de la escritura y la escritura de la Historia, el gesto del narrador se mueve en un umbral cada vez más acotado. Con la llegada del bolígrafo ni siquiera es necesario pausar el trazo.

En 1906 Reginald Aubrey Fessenden hizo la primera radiodifusión de la historia. No tuvo nada de azaroso el día elegido; esa Nochebuena, los tripulantes de buques perdidos en medio del mar pudieron escuchar por primera vez al propio Fessenden tocar al violín la canción *O Holy Night* y leer un pasaje de la Biblia.

A partir de ese momento, la aparición de la radio implica un control sobre los oyentes que va más allá de lo que cualquier oratoria podía siquiera imaginar.

Algo tiene que ver la grabación en directo con la poesía griega antigua. Pero en el caso de esta última, el poder de la voz humana se veía limitado por el tamaño de la plaza o auditorio donde la retórica tuviera lugar. El potencial del hechizo oral se había reafirmado tras un largo sueño. “Al estudiar ahora la oralidad de la historia, estamos estudiando su resurrección parcial en nosotros mismos”⁸⁴. Allí renacía la oralidad. En el surgimiento de los nuevos medios de comunicación modernos, y en particular en la radio.

Asimismo ocurre con las instituciones artísticas. Para que propuestas como las que estamos revisando y revisaremos en las páginas siguientes lleguen al espectador, éstas han de ser legitimadas por una institución artística que les de voz. La institución, como la radio, establece comunicación con el espectador, ha de potenciar un acercamiento del oyente a la *plaza* de reunión y ha de ser consciente de la importancia de su labor mediadora para un diálogo fluído entre el emisor y el receptor.

En *La Galaxia Gutemberg*, Marshall McLuhan argumentaba que “la tecnología electrónica (radio, televisión, cine...) hundía sus raíces en la acústica, reintroduciendo así una forma de comunicación no lineal y más rica, resucitando formas que se habían existido, según insinuaba, antes de que la comunicación humana se amorteciera a manos de la imprenta”⁸⁵. Según McLuhan los nuevos medios de comunicación en el siglo XX conllevan un alto grado de control del contenido de lo que es comunicado. Así lo deja claro en su famosa sentencia: “el medio es el mensaje”.

Me permito darle la vuelta a esta sentencia para introducir una acción que el artista conceptual español, Isidoro Valcárcel Medina, realiza en el año 1973. El mensaje es el medio. Isidoro usa su recién instalado teléfono para llamar a números de una guía telefónica escogidos al azar. A modo de presentación e invitación al diálogo decía: “soy Valcárcel Medina y esta mañana acaban de ponerme teléfono y yo quería decirle a usted mi número por si a usted le apetece saberlo o le pueda interesar”.

⁸⁴ HAVELOCK, Enric A., 1996, Op. cit. p. 56

⁸⁵ Íbid, p.50

El teléfono, como la radio, permite expandir nuestro radio de acción acústico, las ochenta llamadas telefónicas realizadas por Isidoro dejan entrever un profundo contenido social equiparable a la radio, donde la voz de un individuo sale de la *plaza* y se cuela en los oídos de cualquier persona sin importar dónde está o a qué condición social pertenezca.

4.3 Pasados, trayectos y posibles futuros: el lector construye el texto



Fig. 26 John Berger, *Ways of seeing*, (1972)

Somos muy conscientes de que nuestra sabiduría empieza donde la del autor termina, y quisiéramos que nos diera respuestas cuando todo lo que puede hacer por nosotros es excitar nuestros deseos. “Mientras la lectura sea para nosotros la iniciadora cuyas llaves mágicas abren en nuestro interior la puerta de estancias a las que no hubiéramos sabido llegar por nuestro propio pie, su papel en nuestra vida es saludable”⁸⁶.

Hace unas semanas escuchaba a Cecilia Vicuña decir, en una de las sesiones de PICNIC SESSIONS del CA2M: *los libros son las lenguas de los lectores que se encuerpan. Lectores como abejas que revolotean los libros*⁸⁷.

⁸⁶ PROUST, Marcel, *Sobre la lectura*, (1905), Ed. Pre-textos, Valencia, 2002, p.9

⁸⁷ *soy una basurita tejeora, tejo sin pensar lo que pasa en el ahora, canto y murmureo en una lengua que nadie sabe lo que es, pero que lleva memoria de todas las que fui y seré en las lenguas de mis*

“El arte no *tiene* público. El arte debe *hacerse* su público”⁸⁸. “Esta conjura de un público [...] representa un acto creativo tanto como el mero hecho de crear arte; ambos son inseparables. Y dicha conjura del público es tan necesaria como lo es la fantasía”⁸⁹. El lector construye el texto. La interpretación, la exégesis, el sentido simbólico, la alegoría, el rechazo, no nacen en el texto sino que nacen del lector, del espectador y su subjetividad.

Pero si pensamos con Chus Martínez, también es función del escritor, del artista, del raposa, “crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común. Se han lanzado a escribir novelas, a concebir tratados, a descubrir archivos, a idear terapias, a coreografiar el cuerpo, al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos *realidad*”⁹⁰

La experiencia narrativa provocada por ciertas prácticas artísticas iniciadas a mediados del siglo XX está cobrando fuerza y protagonismo en los últimos años. Característica fundamental de este tipo de prácticas es esa invitación a embarcarse en otras realidades posibles, muchas de ellas tratan de arrojar luz sobre relatos escondidos o no contados que personalmente entiendo como sustentos igualmente valiosos a la hora de construir un hito; que el hito puede estar fuera del relato estandarizado y circular en muy pequeñas escalas. Un rebatir la Historia con pequeñas historias narradas con la capacidad de intercambiar experiencias.

El rapsoda que contaba cuentos en las plazas ha despertado del sueño, sigue entre nosotros y se hace escuchar más que nunca. Desde aquellos que narraban la Odisea y la Ilíada a aquellos artistas que hoy toman el relevo y utilizan la narrativa para proponernos otros relatos posibles que

madres indias ultrajadas, Cecilia Vicuña (1947) <http://www.ca2m.org/es/picnic-sessions/item/2504>, de consulta: junio de 2016

⁸⁸ Cfr. HAYES, S., Keynote adress at the symposium *Engage More Now! on artists, museums, and publics* (2015), Museo Hammer, Los Ángeles. Citado en Catálogo de la exposición *A veces decorado/ at times embellished*, de Patricia Esquivias, texto de BLACKSON, Robert, *Suplantando al otro*, Editado por el Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2016, p.55

⁸⁹ Catálogo de la exposición en el CA2M *A veces decorado / at times embellished*, Ed. Centro de Arte 2 de Mayo, 2016, texto de BLACKSON, Robert, *Suplantando al otro*, , p.55

⁹⁰ MARTÍNEZ, Chus; *Felicidad Clandestina, ¿Qué queremos decir con investigación artística?* <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html> (Fecha de consulta: 17 de Marzo de 2016)

implican otra serie de lecturas; eso que Chus Martínez, en referencia a Bachelard, llama *reverberación*, “una imagen que plasma la relación de movimiento entre lógicas de pensamiento y métodos de trabajo que no tienen nada en común”⁹¹; como ocurre en las epopeyas, “el arte es un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto. Situar el pensamiento en una relación de externalidad vinculada con la práctica artística significa aceptar que la Historia es la instancia última, y el juicio la única forma de relación con la cultura. La teoría no puede adoptar el papel de eterna mediadora entre la obra y el espectador”⁹². Aquí se trata no de esclarecer, sino de, como decía Proust, *excitar* nuestros deseos. “El sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción”⁹³.

Como Robert Walser en *El paseo*⁹⁴, este tipo de prácticas tiene mucho de trovador, en muchos casos presta especial atención a las personas; a los espectadores a los que está dirigida la narración, tratando de convertir el relato en visión, en vivencia compartida⁹⁵ que luego se desplegará en tantas versiones como receptores tenga, rechazando así una lectura estandarizada donde el poder se relaciona con el conocimiento.



Fig. 26 John Berger and Susan Sontag /“To tell a story”(1983)

⁹¹ Íbid, *Op. cit.* p.12

⁹² Íbid, p.12

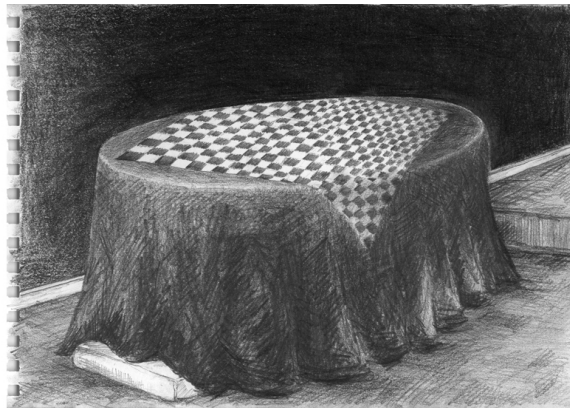
⁹³ Íbid, p.13

⁹⁴ *Si tú, querido, ponderado lector, te tomas la molestia de avanzar minuciosamente con el escritor e inventor de estas líneas [...].* WALSER, Robert, *El paseo* (1996), Ed. Siruela, Madrid, p. 19

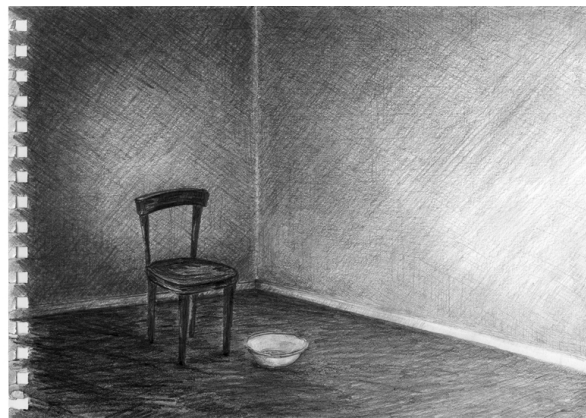
⁹⁵ Catálogo de la exposición *A veces decorado| at times embellished*, de Patricia Esquivias, texto de GUTIÉRREZ, Soledad, *Buenos días, maestro*, Editado por el Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2016, p.17

⁹⁶ *sintiendo mi imaginación y mi sentido del lenguaje a un nuevo espacio gracias al arte del lenguaje* (traducción mía)

En este sentido encuentro interesante el trabajo de Lilli Hartmann, especialmente su serie de dibujos *Blind Fuck*, *Blues Heart*, *Birthday Sick*, *King Kong* (2007)... en los que a través de una imagen y una serie de microrelatos induce un enigma que no se revela; este queda en la mente del espectador, y ahí te las compongas⁹⁷. Como la paradoja de Schrödinger⁹⁸, sin llegar nunca a levantar la tapa de la caja.



Teenage girl shaping the perfect image of King Kong's face with her toes in the air



Regular drinker thinking about what creature on earth has got the smallest heart

Fig. 28 *Blind Fuck*, *Blues Heart*, *Birthday Sick*, *King Kong...*, Lilli Hartmann

⁹⁷ En referencia a una entrevista realizada a Chus Martínez sobre la Documenta 13 de Kassel, en la que decía que era una exposición no pensaba sólo para ser contemplada, sino que también podía vivirse. *En arte no se innova, eso ocurre en una industria. El arte ni es creativo ni innovador. Eso dejémoslo para el mundo del zapato, de los coches, de la aeronáutica, es un vocabulario industrial. El arte hace, y ahí te las compongas.* <http://www.jotdown.es/2012/11/chus-martinez-los-artistas-no-son-un-lujo-son-una-necesidad/> (Fecha de consulta: 2 de Marzo de 2016)

⁹⁸ En 1935 Erwin Schrödinger plantea un sistema que se encuentra formado por una caja cerrada y opaca que contiene un gato en su interior, una botella de gas venenoso y un dispositivo. Existen una probabilidad del 50% de que el veneno se libere y un 50% de que no lo haga. Si no abrimos la caja, el gato puede estar tan vivo como muerto. Solo al descubrir la tapa que oculta al gato fijaremos su estado real.

Todo texto debe ser inconcluso o abandonado, como sugirió Paul Valéry, y ha de tentar continuamente al lector con la posibilidad de nuevas revelaciones⁹⁹ Quizás por eso falta la última página de *El Castillo* de Kafka, para que su protagonista no pueda alcanzarla y el lector pueda perderse en un mar de posibilidades, *chacun à son goût*¹⁰⁰.

Una especie de código mnemotécnico libera un descubrimiento o encuentra un mapa de objetos, palabras y flechas que hallan conducen o esconden. Todo es al mismo tiempo en el mismo lugar. Pero sería ingenuo pensar que este tesoro es capaz de ofrecer al lector un conjunto de relaciones.

Relacionar y relatar poseen la misma raíz y hacen referencia a 'traer de nuevo, otra vez'. De ahí que ambas acciones nunca ocurran del mismo modo, haciendo imposible la existencia de un único relato y de una única relación.¹⁰¹

Estrategia similar a Hartmann utiliza la artista Laure Provoust, ganadora del *Turner Prize* 2013, en su proyecto *Far from words* (2013). Conjugando lenguaje, imagen y juegos de percepción, Provoust plantea un espacio que se aleja de la tradicional forma de hacer narrativas, creando conexiones que vibran entre la imaginación y la realidad; cada una de esas vibraciones desvela una posibilidad.

⁹⁹ Cfr. Valéry, citado por MANGUEL, Alberto, 1998, Op. cit. p. 187

¹⁰⁰ 'a elección de cada uno' (traducción mía)

¹⁰¹ ZAHERA, MEJÍAS, Belén, Cristina, 2015, Op. cit. p. 32

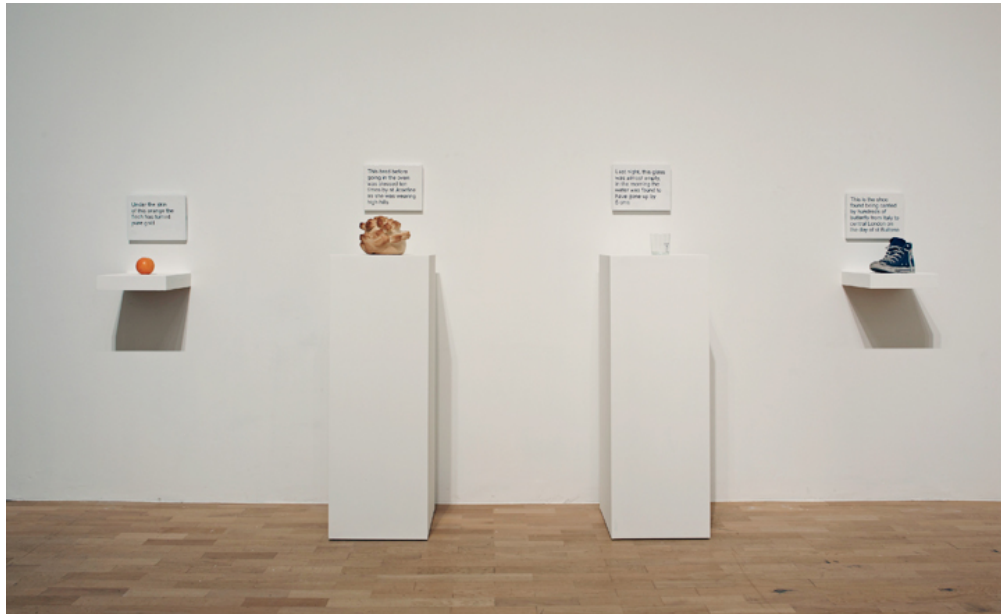


Fig. 29 *Far from words*, Laure Provoust (2013)

5. Narración y artesanía: otros relatos posibles:

5.1 Patricia Esquivias y Efthimis Theou

El señor Basis es uno de los pocos habitantes de Gavdos nacido y criado en la isla. Es un pastor –las cabras de Gavdos son famosas por estar deliciosas debido al sabor salado de su carne- y desde que el equipo de arqueólogos comenzó haciendo investigaciones allí, él se ha convertido en un trabajador de las excavaciones y un guardián de las reliquias.

Con frecuencia, el señor Basis visita nuestra excavación para estar al tanto de nuevos hallazgos, darnos algunos consejos y conocer a los nuevos estudiantes de universidad que son entrenados como aprendices de arqueólogo en la excavación.

En una de sus visitas nos contó sobre aquellos primeros días de colaboración con los arqueólogos –cuando tenía alrededor de cincuenta años, supongo-, sobre cómo los acompañaría cada día y cada día “robaría” sus conocimientos.

Para él, las habilidades gremiales en una profesión es algo que uno guarda celosamente y comparte con unos pocos. Es una valiosa posesión que bien merece la pena ser “robada”.¹⁰²

¹⁰² Correspondencia con Efthimis Theou arqueólogo y performer, fundador de *Performance-Archaeology*, proyecto que veremos más adelante. En este breve relato me cuenta una anécdota que experimentó con uno de los habitantes del pueblo donde realizaba una excavación. Berlín, mayo de 2016. (Traducción mía).

Mr Basis is one of the few inhabitants of Gavdos born and raised on the island. He is a shepard -the goats of Gavdos are famous on the neighbour island of Crete for being delicious as the have "salty" meat- and since the archaeological service started researching there he is a worker in the excavations and a guard of the antiquities.

Mr Basis is often visiting our excavation to check the new finds, give us a few advices and meet the new university students that are trained as archaeologist apprentices in the excavation.. In one of his visits he was talking about his early days in collaboration with the archaeologists - in his 50's back then, I guess- and how he would be every day with them and every day he would "steal" from them their knowledge. For him gild skills within a profession is something that one guards zealously and shares with only a few selected. It's a valuable pocession that worths being "stolen".

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y entre aquellos que escribieron historias, son los grandes quienes con su escritura menos se apartan del discurso de muchos narradores anónimos. Entre ellos, por lo demás, hay dos grupos que por cierto están compenetrados entre sí de muchos modos. Y la figura del narrador adquiere su plena corporeidad solo para aquel que a ambos los tenga presentes. “*Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo*”, reza el dicho popular, y se representa al narrador como alguien que viene de muy lejos. Pero no es con menos agrado que se escucha al que habiéndose ganado honestamente su sustento, permaneció en el pago y conoce sus tradiciones e historias. Si se quiere hacer presentes a estos dos grupos en sus representantes arcaicos, uno estará encarnado por el campesino sedentario y el otro por el marino mercante. De hecho, ambos modos de vida han producido en cierta medida sus propias estirpes de narradores. Cada una de estas estirpes preserva algunas de sus peculiaridades aún siglos más tarde [...] Si campesinos y marineros fueron maestros ascentrales de la narración, el estamento artesanal fue su escuela superior. En ella se combinaba la noticia de la lejanía, tal como la traía de casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario [...]

El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la suya propia o la referida. Y lo convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia¹⁰³

El verano pasado, en Berlín, tuve una charla con Efthimis Theou (Atenas, 1978) que procedí a grabar y se adjunta como anexo en este TFM. Efthimis se presenta como arqueólogo y performer. La yuxtaposición de estas dos categorías fue lo que me animó a concertar una charla con él; premonizaba que había dado con un orador griego en pleno siglo XXI, que podía ayudarme a confirmar mis teorías sobre la contemporaneidad de esta práctica ancestral. La arqueología encuentra los restos, la performance se

¹⁰³ BENJAMIN, Walter, 1991, Op. cit, p. 4

encarga de traerlos al presente y mediante la narración, insuflarle movimiento.

Me cuenta Efthimis que ser arqueólogo en Grecia implica muchas cosas. Es una profesión que representa la Historia y por ende la *verdad*. Su actividad como performer trata de desbancar precisamente esto.

Para ello, desde su plataforma de investigación *Performance-Archaeology*, donde colabora con otros arqueólogos y performers, Efthimis primero accede al emplazamiento donde se encuentra los restos arqueológicos, normalmente situado en campo abierto cercano a pueblos y pedanías.

Los habitantes del pueblo suelen recibir con recelo a quien, entienden, viene a añadir unas líneas a la Historia, y donde ellos, no tienen nada que aportar, aun compartiendo tierras, costumbres y lenguas con aquellos que solían habitar las casas de las que ahora solo quedan los cimientos.

¿No es precisamente interesante contar lo que allí ocurre desde las experiencia, no solo de la roca, sino también de los vivos?

El arqueólogo excarva, pero no lo hace solo, invita a los habitantes de los pueblos circundantes a performar la excavación, a mancharse las manos con el relato, a viajar entre pasado, presente y futuro y sobretodo a experimentar la Historia desde sus pequeñas historias, pues al final se trata precisamente de eso.



Fig. 30 Imagen *Gavdos, the house*, un proyecto de Performance-Archaeology, Katalymata (2012)

Uno de los proyectos realizados por este colectivo fue *Gavdos, the House*, en la isla de Gavdos, Grecia. Durante dos años el equipo de *Performance-Archaeology*¹⁰⁴, compuesto tanto de performers como arqueólogos, desarrolló el período de preparación del proyecto que incluía las excavaciones, la investigación etnográfica, el estudio de los hallazgos arqueológicos así como encuentros orales y escritos comunitarios llevados a cabo con las comunidades locales de la isla. En Agosto de 2012 se llevó a cabo la performance que fue presentada a una audiencia de unas 250 personas que incluía tanto a vecinos locales como visitantes. El evento ocurrió alrededor y dentro de la excavación prehistórica de Katalymata. Durante la acción, los arqueólogos-performers recitaban, en forma de solos o duetos, una serie de narraciones que bailaban entre la prosa, el verso o el canto.

La *reverberación*¹⁰⁵ de la que, páginas atrás, nos hablaba Chus Martínez vuelve a hacerse presente en manos del narrador, del artista, que incluye en

¹⁰⁴ Performance Archaeology se define a sí mismo como: un espacio de encuentro entre Arqueología, Teatro y Performance creado por Efthimis Theou (*A space for the meeting of Archaeology, Theatre & Performance created by Efthimis Theou*)-traducción mía. Para más información: <https://www.facebook.com/Performance.Archaeology>

¹⁰⁵ MARTÍNEZ, Chus; *Felicidad Clandestina, ¿Qué queremos decir con investigación artística?* <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html> (Fecha de

sus relatos tanto información científica recopilada en los cuadernos de apuntes de los excavadores, como todo un anecdotario de tradiciones, historias personales y diálogos nativos recogidos durante todo el proceso de convivencia con las comunidades locales. Así, se trata de comunicar el pasado como un espacio que debe ser revisitado y puede volver a ser contado desde multitud de ópticas distintas, en lugar de asimilarlo como una roca muerta, como un ente dormido y estanco.

En palabras de Efthimis: *en los últimos años, arqueología y performance se han fundido creativamente, con el objetivo de trabajar con conceptos interesantes a ambas disciplinas, como el cuerpo, el espacio, la memoria y la narración. El resultado de esta 'interacción' es una disciplina híbrida que usa métodos performativos para examinar el objeto arqueológico y sus metodología para acercar el arte de la performance a las personas que viven en los asentamientos cercanos a la excavación*¹⁰⁶



Fig. 40 Imagen Gavdos, the house, un proyecto de Performance-Archaeology, Katalymata

En una de esas excavaciones en la que llevaba trabajando durante diez años, me contó Efthimis que era incapaz de encontrar la puerta de una de las habitaciones, ¿cuál roca quitar que abriera el hueco por el que pasar al habitáculo? Al final, tomó él mismo la decisión de quitar la piedra que dejaría

consulta: 17 de Marzo de 2016)

¹⁰⁶ Correspondencia con Efthimis Theou, fundador de *Performance-Archaeology*, Octubre de 2015

la mella; podría haber sido cualquier otra... En cualquier caso, su decisión formaba parte de esa excavación arqueológica que consideramos legítima.

Te puedo asegurar que, en esta casa que he estado excavando durante diez años, existe una habitación que estoy seguro que fue construída por mí; quizás no la habitación completa, pero la puerta, estoy seguro de que la hice yo.

Estaba esta habitación allí y yo era incapaz de encontrar la puerta; tenía que estar en alguna parte, así que me puse a tocar las piedras y al final, en algún momento, me dije “ok, esta debe ser la puerta”... Esa es la historia, la puerta está ahí pero realmente fui yo quien decidió que fuera esa. No era una pared sólida, cualquier cosa que muevas o quites es como esculpir. En una excavación tienes que tomar decisiones, quitar o conservar piezas. Construyes algo. No es simplemente que algo está ahí y vas tú y lo encuentras.

Yo puse la puerta ahí ¹⁰⁷

La memoria y su oralidad de la mano de personas que ocupan asentamientos próximos a una excavación arqueológica sirven como punto de partida para desencadenar una performance que combina el objeto arqueológico, el recuerdo vivo a partir de la recopilación de narraciones y el tiempo presente.

¹⁰⁷ Conversación con Efthimis Theou, Berlín, julio de 2015. (Traducción mía):

*“I can tell you for sure that, in this house that I’ve been excavating for ten years now there is a room that I’m sure I constructed, maybe not the room, the whole room, but the door, I’m sure I did it. There was this room and I couldn’t find the door. It had to be somewhere so I was touching the rocks and at the end, at some point, I thought ‘ok, this must be the door’... That’s the story, the door is there but I am actually the one who decided it had to be there. It wasn’t like a solid wall and I turned it down but it was mood and rock and whatever you take out it is somehow like calquing. You have a material, you take some parts out and keep some parts. So you construct something. It’s not just that it is there and you find it”.
I put the door there.*

Mientras escribo este TFM, tropiezo con este titular de periódico que introduce la anécdota de un tipo que compra una copia pirata de la película ‘Capitán América: Civil war’ ¹⁰⁸:

Un actor compra una película pirata y aparece el vendedor ambulante explicándola con muñecos

> El cómico estadounidense Bobby J. Coleman denunció el curioso caso en Facebook



La imagen que publicó en Facebook el actor Bobby J. Coleman.

Fig. 41 Titular de El Periódico, a fecha 16 de Mayo, 2016

Al darle al play, en lugar de reproducirse la película, se encuentra en la pantalla con el mismo hombre que le había vendido el DVD. Éste, ayudado de muñecos y a modo de narrador que participa de la trama, le cuenta su propia versión de la historia del Capitán América.

¹⁰⁸ <http://www.elperiodico.com/es/noticias/extra/compra-una-copia-pirata-una-pelicula-aparece-vendedor-5135352#>

Fecha de consulta: 16 de Mayo, 2016

Hay un motor similar de intención y búsqueda en la práctica artística de Patricia Esquivias.



Fig. 42 *A veces decorado / at time embellished*, Patricia Esquivias, CA2M, 2016



“El trabajo de Patricia aborda nuestra historia desde el sujeto. Como si se tratara de un estudio antropológico, la artista entrevista minuciosamente a personajes que, con sus narraciones, y mezclando fantasía y realidad, invitan a los espectadores a releer la historia de una manera apócrifa”¹⁰⁹. Su última exposición, *A veces decorado / at times embellished*, en el CA2M de Móstoles deja plena constancia de ello. “La exposición articula una serie de relatos, propios o compartidos”¹¹⁰, producto de lo que considero más interesante en el trabajo de Esquivias: un tipo de investigación en el que lo que se investiga o cómo se formaliza no es lo importante, sino que lo es el proceso y cómo se desenvuelve la trama de lo que ella misma en él va descubriendo.

Dice Sennet que “solo podremos alcanzar una vida material más humana si logramos comprender cómo se hacen las cosas”¹¹¹.

Encuentro en Patricia la figura de una artesana de la narración, donde tanto la historia en la que se halla inmersa como su propia historia no paran de entrelazarse en una construcción que trata de “abrir grietas en un discurso monolítico”¹¹². El ejercicio de transmisión aparece de la mano de la propia artista, que se muestra a si misma para contarnos la experiencia vivida.

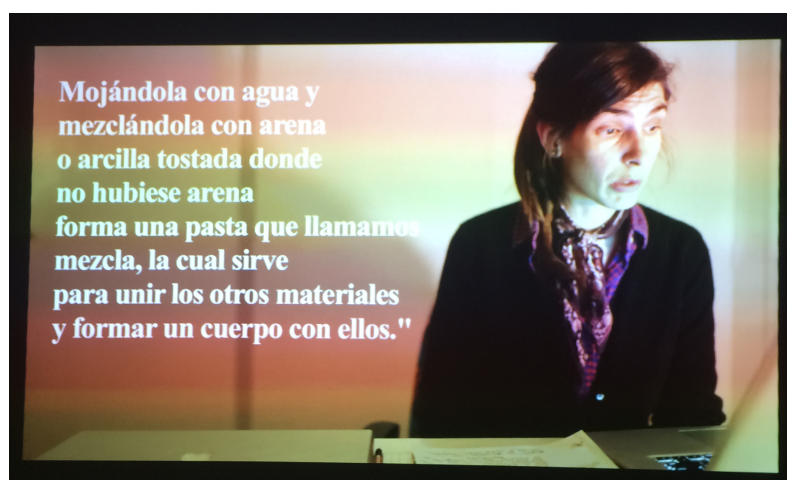


Fig. 43 *Pongamos que hablo de Madrid, A veces decorado*, Patricia Esquivias, CA2M, 2016

¹⁰⁹ Catálogo de la exposición *A veces decorado | at times embellished*, de Patricia Esquivias, texto de GUTIÉRREZ, Soledad, 2016, Op. cit. p.7

¹¹⁰ y nunca ajenos, pues la propia Patricia siempre termina involucrada en la historia.

¹¹¹ SENNETT, Richard, *The Craftman*, Ed. Penguin Books, Londres (2009), p.9

¹¹² Catálogo de la exposición en el CA2M *A veces decorado*, Op. cit. p.25

En la exposición me encuentro con varias piezas de vídeo, características del trabajo de Esquivias. En este tipo de piezas la artista entremezcla su relato y diversa información encontrada en forma de mapas, recortes, pistas e investigaciones formando así una serie de encuentros que no siguen un plan premeditado, permitiendo al espectador convertirse en testigo de sus ocurrencias, fallas o titubeos que van surgiendo con la propia cadencia de la trama. Como aquel que cuenta una historia y a medida que lo hace va encontrando las palabras que construyen el relato.

En 2013 comencé a desarrollar un proyecto, titulado *Temps vécu*, que a mi parecer conecta con la voluntad de este tipo de trabajos de Esquivias.

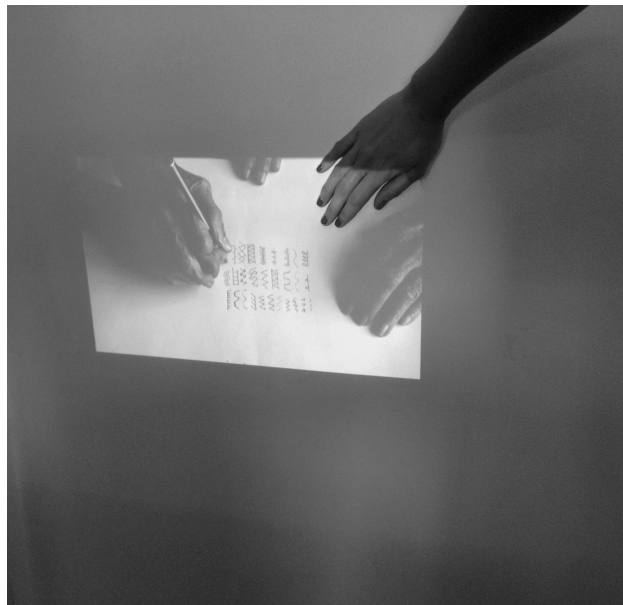


Fig. 44 Imagen de archivo personal, proyecto *Temps vécu*

Desde hace unos meses me siento a escuchar a mi abuela describir un hogar familiar que yo no conocí y al que hoy en día solo tengo acceso a la fachada.

Esa casa pertenece ahora a otra persona.

Mi abuela tiene una peculiaridad en la visión; consiste en ver un punto blanco en el centro de la

imagen. Normalmente la ceguera se traduce en color negro.

A ella se le presenta un lienzo en blanco donde imaginar lo que quiera o lo que pueda recordar.

Esto le ocurre desde hace cinco años, supongo que cuando me mira de frente imagina mi cara como lo era entonces.

Curiosamente la palabra 'abismo' en su quinta acepción en español significa el punto central de un escudo.¹¹³

Temps vécu muestra un ejercicio de escritura conjunta, en el que el receptor no descubre el mensaje que se le transmite hasta que el narrador guía y desplaza su mano (y con ella el lápiz) sobre el papel. Cada trazo de estos diálogos silenciosos son la única *huella* que queda de ese recorrido, en forma de puntos de costura.

Lo que acontece dentro del individuo se manifiesta y el resto lo percibimos, lo asimilamos y lo moldeamos hasta llevarlo a nuestro propio imaginario.

Lo que diría Dennis Oppenheim respecto a su *pieza Two stage transfer drawing* (1971): "I am therefore, drawing through him"¹¹⁴ (estoy por tanto, dibujando a través de él), podría aplicarse tanto al motor de este proyecto como al de aquel narrador del que nos habla Benjamin: "narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. [...] La narración [...] es la forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir [...] el *puro* asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo"¹¹⁵

¹¹³ Texto perteneciente a apuntes personales en el desarrollo del proyecto *Temps vécu*, durante mi estancia de residencia TheGym Programme, Espacio Rampa, Madrid (2014)

¹¹⁴ <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/153>. Fecha de consulta: 16 de Marzo de 2016

¹¹⁵ WALTER, Benjamin, 1991, Op. cit. p. 7

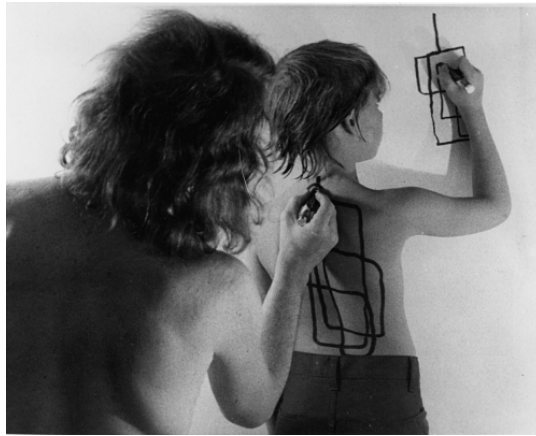


Fig. 45 Dennis Oppenheim, *Two stage transfer drawing* (1971)

Y siguiendo esta premisa, el proyecto se materializa en un vídeo que muestra uno de los ejercicios y una serie de láminas donde éstos se han realizado. Cada una de ellas supone un engranaje entre un recuerdo, una transmisión y un aprendizaje. En la sucesión de dibujos, el *vicio* del trazo contiene la impronta tanto del que cuenta como del que *escucha* el gesto.

Ahora yo puedo volver a contártela, y la historia ya vendría de lejos, pero está cerca y puede seguir su eco, a no ser que consigamos olvidarla.



Fig. 46 Fotogramas del vídeo del proyecto *Temps vécu*

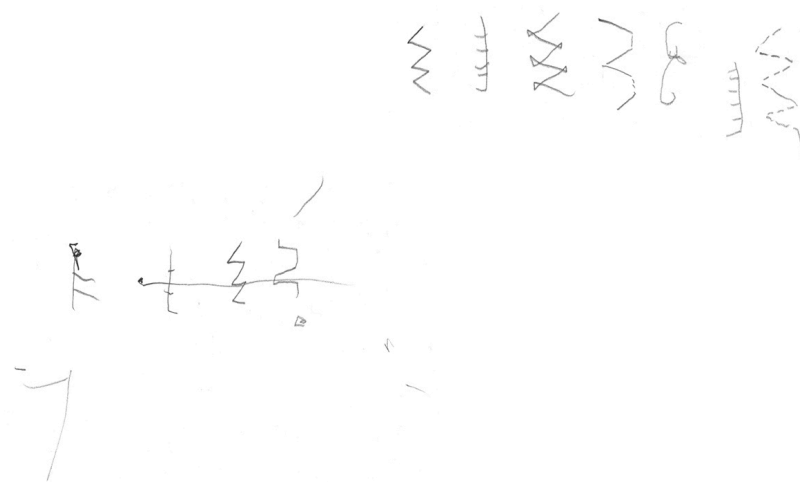
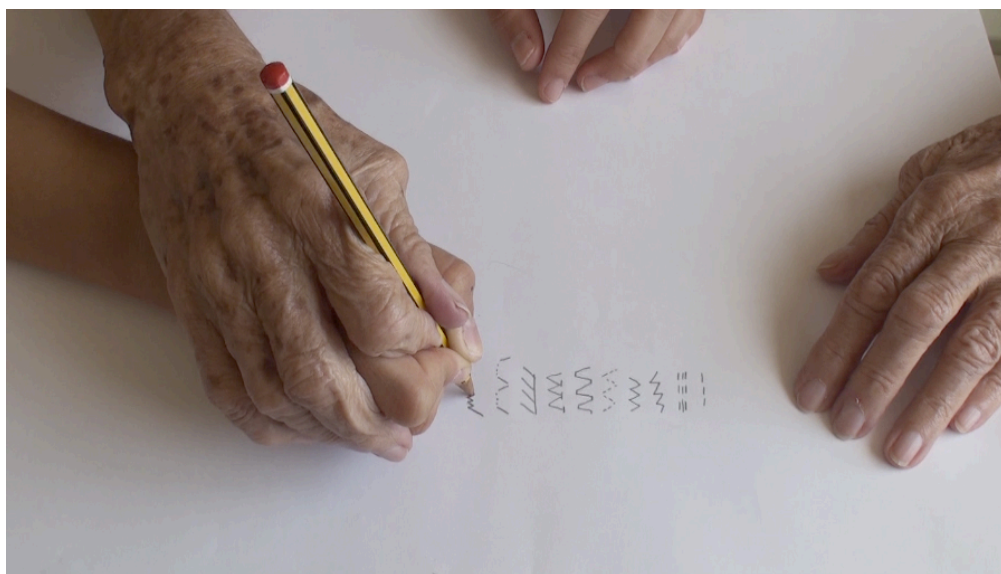


Fig. 47 Lámina de grabado digital sobre papel Hanehmühle, *Diálogo 3*, y fotograma del vídeo del proyecto *Temps vécú*

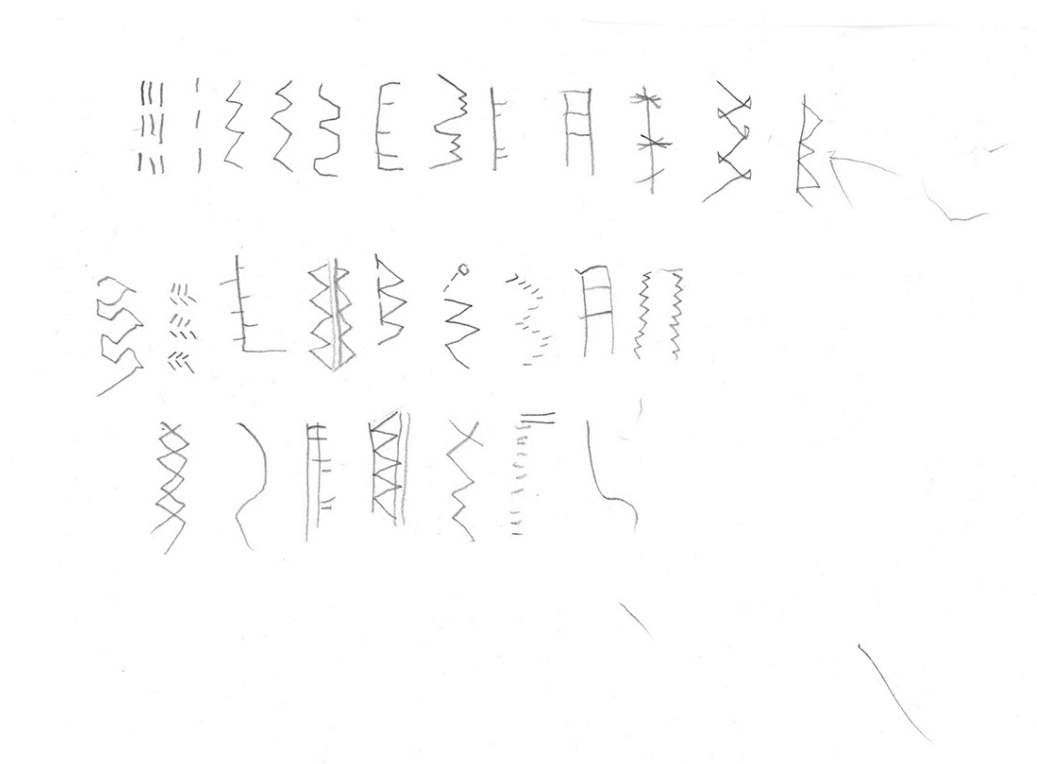


Fig. 48 Láminas de grabado digital sobre papel Hanehmühle, Diálogo 5

5.2 Inéditos 2016: *Viaja y no lo escribas* / *Deshacer texto*

En junio de este mismo año se han inaugurado, en La Casa Encendida las tres exposiciones que componen la convocatoria *Inéditos 2016*: '*Madrid Activismos*' de Alberto Berzosa (Madrid, 1982), '*Viaja y no lo escribas*' de Carolina Jiménez (Madrid, 1983) y '*Deshaciendo texto*' de Irina Mutt (Gerona, 1982).

En todas ellas la idea de compartir construcciones narrativas y la reescritura está presente. Quiero prestar especial atención a las exposiciones de Carolina Jiménez e Irina Mutt, que aparecen cuando me encuentro en la recta final de la investigación de este TFM de una manera tan oportuna para permitirme corroborar la importancia de la existencia de otros “relatos posibles, lecturas sorprendentes en contra de lógicas convenientes, encaminadas a cuestionar el propio estatus del conocimiento. [...] Obras donde la Historia es rebatida por un puñado de historias [...] porque seguir contando historias, modificándolas y descubriendo nuevas acepciones constituye el antídoto contra la esterilización de lo colectivo”.¹¹⁶

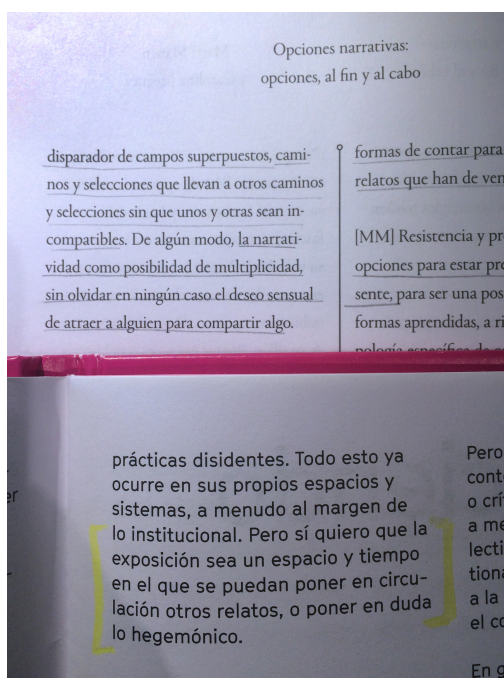


Fig. 49 Imágenes de los catálogos de las exposiciones *Viaja y no lo escribas* y *Deshaciendo texto*, de Carolina Jiménez e Irina Mutt respectivamente (2016)

¹¹⁶ MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, 2016. Op. cit., p.p. 7- 11

Nos hemos acostumbrado a preconcebir el mundo académico como legítimo contenedor y difusor de conocimiento, dejando de lado los saberes tradicionales y locales, esos que, por poner un ejemplo, en la selva del Amazonas humanizan a las plantas y dan nombre a los árboles según un conjunto de cadencias que relacionan el origen mítico, su uso, la fauna, y su conexión con los paisajes.

“En fin, como si no hubiera opción de ver las cosas de un modo distinto. Piensa que, por culpa de la rectitud, de las estrategias, por culpa de intentar decir algo brillante para parecer que es algo nuevo y distinto, se perdió de vista el objetivo. Y el objetivo era comprender cómo va todo, comprender que es imposible saber, comprender que lucharemos hasta el final ”.¹¹⁷

Aquí no nos vale con secar una hoja y tenerla guardada en un herbario; porque a la planta viva la muerde el aire, y eso es importante.

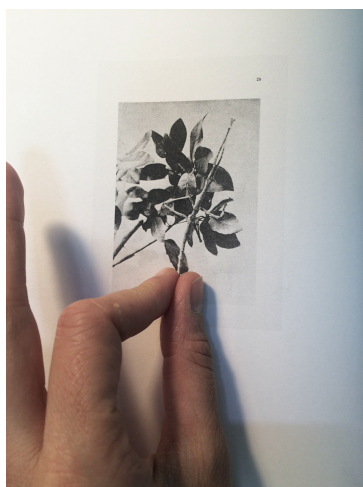


Fig. 50 Imagen de archivo personal

¹¹⁷ MANEN, Martí, *Contarlo todo sin saber cómo*, catálogo CA2M, Madrid (2012), p. 35
Fragmento de la novela que acompañaba a la exposición *Contarlo todo, sin saber cómo*, comisariada por Martí Manen para el CA2M. En tal propuesta se presenta un doble formato: exposición y novela, “en un proyecto que nos acerca a la idea de narratividad con la voluntad de preguntarse qué se puede y qué se quiere contar desde el arte”.
La novela está escrita por el mismo comisario y en ella encontramos intercaladas todas aquellas obras que forman parte de la exposición.
En palabras de la directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Isabel Rosell Volart, “la escritura de la novela pone al límite algunos papeles: las obras pasan a ser material literario y leído, los visitantes del centro de arte se convierten en lectores y los lectores de la novela están, al mismo tiempo, visitando una exposición que sucede en las páginas de un libro”.

Sí, podría empezar así, aquí, de un modo un poco pesado y lento, en ese lugar neutro que es de todos y de nadie, donde se cruza la gente casi sin verse, donde resuena lejana y regular la vida de la casa. De lo que acontece detrás de las pesadas puertas de los pisos casi nunca se percibe más que esos ecos filtrados, esos fragmentos, esos esbozos, esos inicios, esos incidentes o accidentes que ocurren en las llamadas «partes comunes», esos murmullos apagados que ahoga el felpudo de lana roja descolorido, esos embriones de vida comunitaria que se detienen siempre en los rellanos.¹¹⁸

Pero Carolina e Irina quieren meternos en la selva, con el deseo de contarnos historias. Y quieren meternos con los pies sucios, nada de dejar que nos limpiemos en la alfombra. Que hagamos contienda y mezclemos la tierra para descubrirnos sucios. Y sucios es bueno. Porque lo aséptico solo esconde la magia debajo del felpudo. Pues vamos a sentarnos alrededor de los árboles y vamos a *preguntarles ¿de dónde vienes? ¿quién eres?*. Y un puñado de pequeñas historias, urdidas desde lo vivido, nos contarán todos esos cuentos de los que no nos habla una cartela.

Irina Mutt “parte de las teorías *queer* planteadas por autoras como Judith Butler, en *Undoing Gender*, y Eve Kosofsky Sedgwick, en *Paranoid Reading and Reparative Reading*, que describen la performatividad como el proceso con el que definimos -y rompemos- los límites de la identidad, *Deshaciendo texto* busca estas analogías entre las disidencias sexuales y los usos o lecturas no convencionales del texto como medio. Ambas estrategias – deshacer género y deshacer texto – se pueden entender pues como formas de resistencia personal y política a partir de los signos, invirtiendo o desplazando el orden conceptual hegemónico”.¹¹⁹

¹¹⁸ PEREC, Georges, *La vida instrucciones de uso* (1978), Ed. Anagrama, Barcelona 1988, p. 11

¹¹⁹ MUTT y AGIRRE, Irina y Ane, *Deshaciendo texto*. Entrevista de Ane Agirre a Irina Mutt sobre su proyecto *Deshaciendo texto*, Inéditos 2016. Fundación Montemadrid, Madrid, 2016, p. 11

En el caso de Carolina, tuve la oportunidad de conocerla en el año 2013, cuando ambas residíamos en Berlín; entonces el Instituto Cervantes de Berlín organizaba encuentros de creativos hispanohablantes en la ciudad alemana, gracias a lo cual coincidimos, por lo que decidí iniciar una correspondencia directa con ella para conocer más sobre su proyecto para *Inéditos. Viaja y no lo escribas* nos “invita a dar un paseo por una serie de relatos posibles (o no), narraciones insólitas y lecturas anómalas, en contra de lógicas convenientes y convenidas. Reúne a artistas cuyos planteamientos profundizan en torno a la idea de narración como capacidad para intercambiar experiencias, proponiendo relecturas subjetivas de rituales, objetos o historias que están ahí pero pueden o necesitan ser recontados”¹²⁰. La figura del contador de historias cobra fuerza, y como Carolina parafrasea una muletilla frecuente de *La Historia Interminable*, de Michael Ende, *ésta no es otra historia y no debe ser contada en otra ocasión*. “Crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso; eso es resistir”¹²¹

Por encontrarlas más afines a la investigación que me ocupa, destacaré ciertas obras de ambas exposiciones que encuentro especialmente interesantes y las pondré en relación a una selección de proyectos personales.

Dentro de la exposición de Carolina encontramos el trabajo de Christopher Kline, que nos presenta el proyecto *O.K.*, iniciado en 2014 y en continuo desarrollo. Haciendo uso del musical comunitario, el artista trata de ofrecer una visión renovada de la historia local de su población natal, Kinderhook, municipio rural situado a unos 220 kilómetros al norte de Nueva York. De esta forma, en palabras de Kline, “a diferencia de un libro de historia escrito con una única voz, el musical es participativo y ha contado con la participación de personas de muchos países diferentes, que han aportado una amplia variedad de interpretaciones y visiones”¹²².

¹²⁰ MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, 2016, Op. cit., p.10

¹²¹ Cfr. Comentario de B. Gallagher y A. Wilson en una entrevista con Foucault en junio de 1982, “Sex, Power and the Politics of Identity”, *Advocate*, 400 (agosto de 1984), pp. 26-30, citado por MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, 2016, Op. cit., p.9

¹²² MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, 2016, Op. cit., p. 29

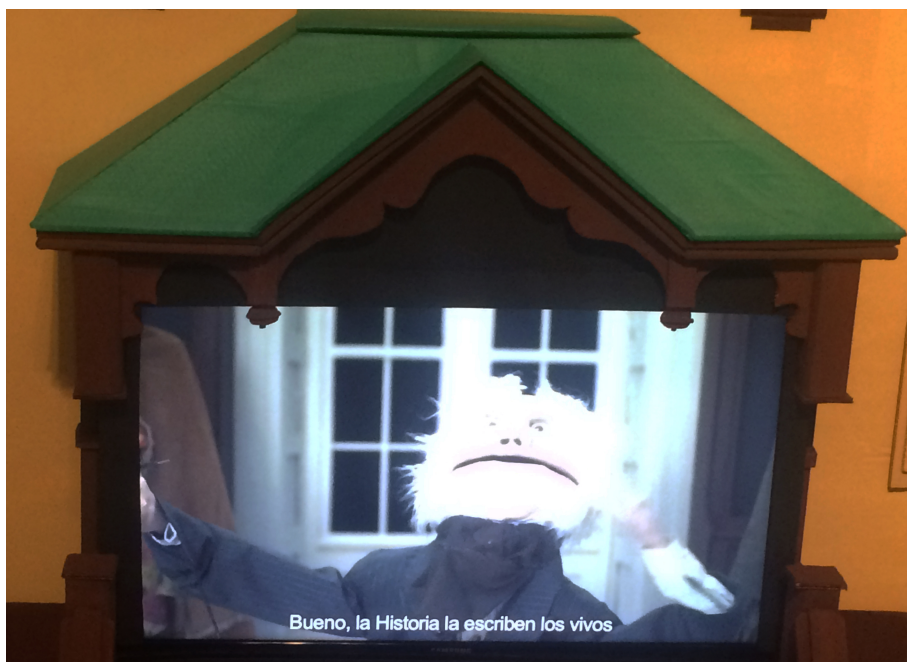


Fig. 51 Christopher Kline, *O.K. The Musical, The many ghosts of Martin Van Buren*, en La Casa Encendida, Inéditos 2016

Me parece relevante como Kline utiliza su proyecto artí, al igual que veíamos páginas atrás con Patricia Esquivias o Efthimis Theou, para poner en valor esas pequeñas historias que atraviesan, o deberían atravesar, el relato estandarizado; para ello trabaja recopilando información procedente de infinidad de medios y voces: “documentos históricos, vídeos, réplicas, investigaciones interpretativas y colaboraciones con estudiantes, artesanos y cineastas locales, así como con otros miembros de la comunidad”¹²³



Fig. 52 Christopher Kline, *O.K. The Musical*, 2014

¹²³ Íbid, p.29

En relación al proyecto de Kline, a continuación hago referencia a un proyecto personal que realicé en mi segundo año como habitante extranjera en Berlín, ciudad en la que residí durante cuatro años. Al igual que Kline, artista norteamericano con base en Berlín, mi trabajo tomó como punto de partida mi propio lugar de procedencia.

El título del proyecto: *Herzlich Willkommen* ('bienvenidos de corazón'), son las dos primeras que encontramos al aterrizar en Berlín. Dos palabras de cálida acogida, pero también de turbador desconcierto, para quien se ha quedado huérfano de oportunidades. El proyecto muestra a nueve emigrantes españoles con circunstancias diversas, que por una situación socioeconómica similar han tenido que abandonar su país en busca de nuevas oportunidades en el extranjero.

Cada uno de ellos lleva puesta una máscara de un animal migratorio diferente, alegoría de las características páginas de nuestros pasaportes y con cierto carácter folclórico; En la naturaleza, normalmente, los movimientos migratorios son estudiados en forma de manadas compuestas de un gran número de individuos; pero en este caso la voz de cada uno de sus relatos personales deja la máscara a un lado, diferencia al individuo dentro de la manada y trata de acercarse a la Historia desde las historias personales y subjetivas de las personas que la componen, contadas por individuos concretos desde una óptica personal y subjetiva. El proyecto se compone de piezas de fotografía, escultura, vídeo y audio.

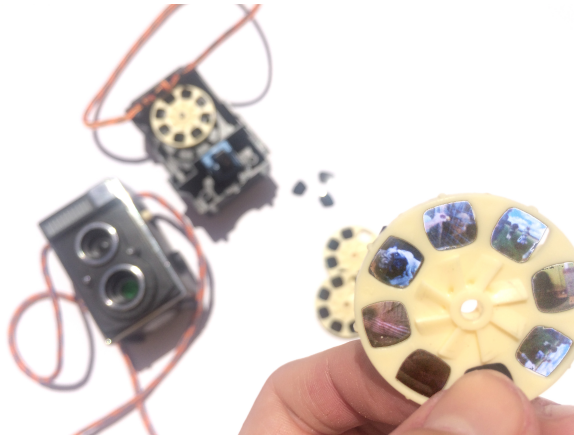


Fig. 53 Cámaras intervenidas con fotografías cedidas por los retratados. Proyecto personal *Herzlich Willkommen*, 2012



Fig. 54 Proyecto personal *Herzlich Willkommen*, 2012

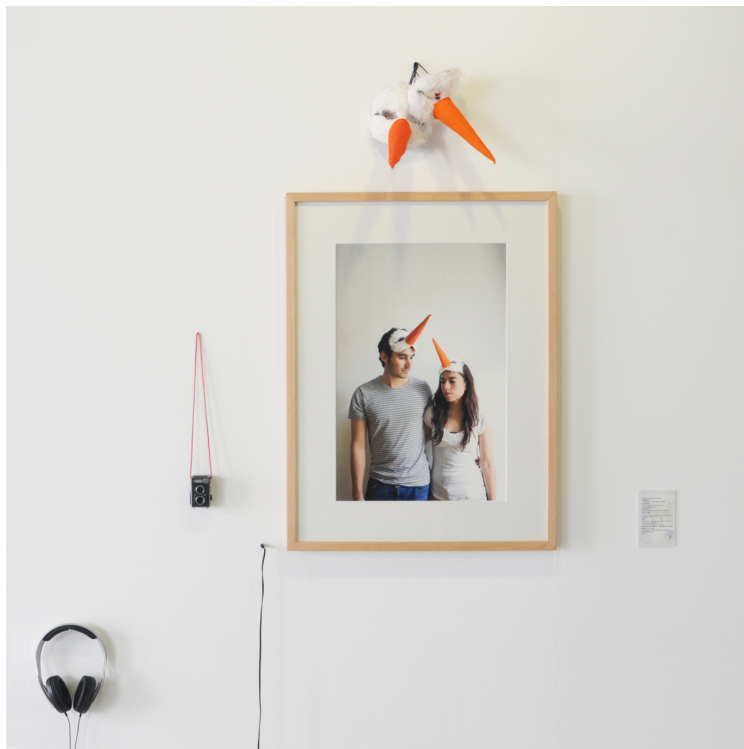
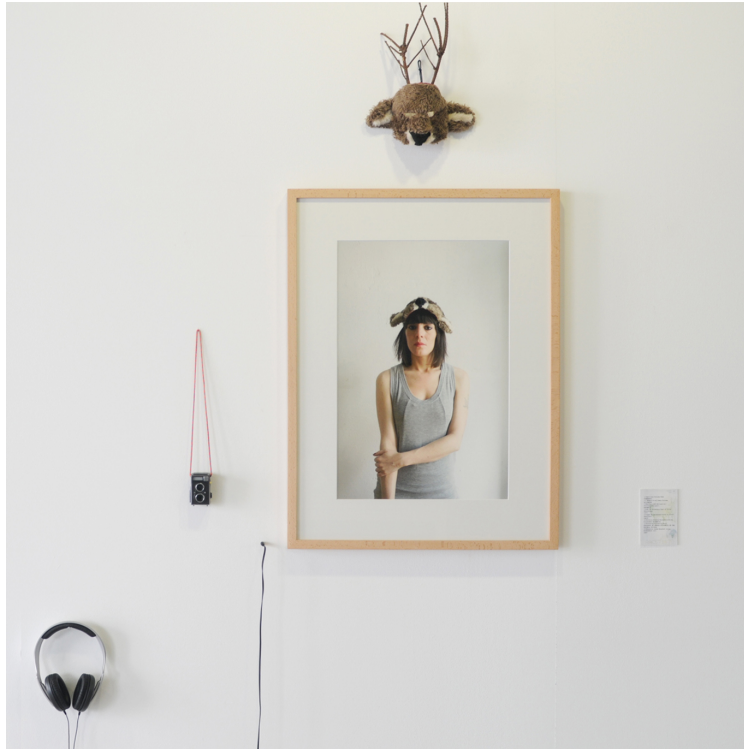


Fig. 55 Proyecto personal *Herzlich Willkommen*, 2012



Fig. 56 Proyecto personal *Herzlich Willkommen*, 2012

“Ninguna importancia – dijo Morelli-. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. *Liber Fulguralis*, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mi me gustaría releerlo. Y en el peor de os casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto” ¹²⁴

Si seguimos recorriendo la exposición *Viaja* y no lo escribas nos encontramos junto a Klein con la pieza de Andrea Canepa, *Liber Fulguralis*. La pieza se compone de cinco pilas de libros colocadas en la pared; cada una de ellas se corresponde con los cinco primeros capítulos de la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar. Junto a las pilas de libros aparecen unas instrucciones que instan al espectador a retirar cuantas hojas desee de cada pila, con la condición de comenzar por la primera hoja y en orden de delante atrás. El espectador puede conservar las hojas que ha retirado y ordenarlas en el orden que considere; su decisión y movimiento incide directamente con la frase que entonces queda en la pared, que a su vez se irá transformando con posteriores visitas.

Esta fue la mía:

¹²⁴ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, (1963) Editorial Alfaguara, Madrid, 2002, p. 76



Fig. 57 Andrea Canepa, Liber Fulguralis, La Casa encendida, Inéditos, 2016

A colación de estos cruces de historias que se producen en la propuesta de Canepa me viene a la mente un proyecto que realicé hace unos años, titulado *Album familiar*.



Fig. 58 Proyecto personal *Album familiar*, 2010



Fig. 59 Proyecto personal *Album familiar*, 2010miliar, 2010

En dicho proyecto utilizaba fotografías encontradas en lugares y tiempos diferentes junto con fotografías pertenecientes a mi propio ámbito familiar. Todas ellas eran, finalmente, contenidas en un Álbum de fotos antiguo, al que se le presupone coherencia y veracidad; pero las relaciones allí contenidas solo mostraban una más de las múltiples historias posibles. Algo similar mueve el proyecto de Antoni Hervàs con su pieza *Orfeo y la montaña sumergida/Orpheus and the sunken mountain*, que encontramos en la sala de enfrente, en la exposición de Irina Mutt, *Deshaciendo texto*. En lugar de fotografías, Hervàs utiliza “el dibujo como fuente de información textual para narrar historias donde se cruza lo personal con lo popular”¹²⁵.



Fig. 60 Antoni Hervàs, *Orfeo y la montaña sumergida*, La Casa Encendida, Inéditos 2016

¹²⁵ MUTT y AGIRRE, Irina y Ane, 2016, Op. cit., p. 15

Sigo paseando en la sala dedicada a *Deshacer texto* y me encuentro con el trabajo de Alex Reynolds, *Juana*. Me siento a verlo y me sorprende *descifrando* la historia de *Juana* hasta que se desvela el bucle que vuelve a dar comienzo a la historia.

Reynolds deja latente una importante observación que hace Irina al hablar de su exposición: “encarnar la teoría pasa por mancharse las manos”¹²⁶. El vídeo muestra a una persona que cuenta un hecho histórico a partir de movimientos mímicos; una voz en off va adivinando sus gestos y así construyendo el relato.



Fig. 61 Alex Reynolds, *Juana*, La Casa Encendida, Inéditos 2016

Siguiendo una premisa similar a la mencionada antes sobre el proyecto personal presentado en el capítulo anterior (*Temps vécu*¹²⁷), Reynolds propone un ejercicio de construcción de una historia que requiere de la pericia tanto del que narra como del que atiende la narración, que puede formar parte del juego de adivinación al tiempo que va recibiendo las pistas que le son dadas.

Antes de abandonar la Casa Encendida, vuelvo a la sala de Carolina, *Viaja y no lo escribas*, para descubrir *La biblioteca infinita* de Haris Epaminonda y Daniel Gustav Cramer; un archivo creciente de libros surgidos del

¹²⁶ Íbid, p.20

¹²⁷ Página 69 de este TFM.

desmontaje y reordenación de otros libros. Cada uno de esos libros se convierte en contenedor único de multitud de *espacios* diferentes combinados entre sí, dando como resultado una colección de metalibros que enmarcan diversos niveles de lectura.

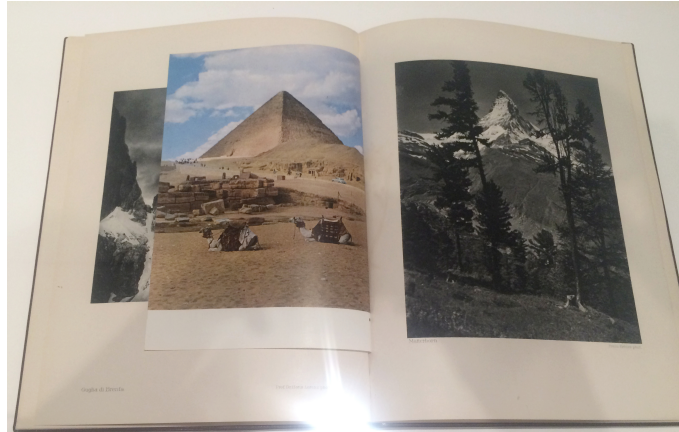


Fig. 62 Haris Epaminonda y Daniel Gustav Cramer, *La biblioteca infinita*, La Casa Encendida, Inéditos 2016

Aunque con un formato diferente, en el proyecto de Cramer y Epaminonda encuentro cierto afinidad con un proyecto personal que realicé en el año 2013, titulado *Videoconvivencia*.



Fig. 63 Fotograma del vídeo del proyecto personal *Videoconvivencia*, 2013

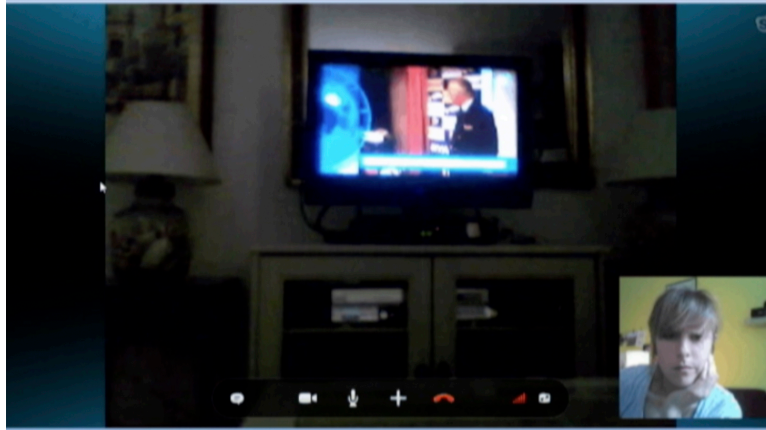


Fig. 64 Fotograma del vídeo del proyecto personal *Videoconvivencia*, 2013

Dicho proyecto consiste en un vídeo que muestra ocho horas y diecisiete minutos de una conferencia ininterrumpida entre mi hogar en Berlín y mi hogar en España.

Una sola ventana, la de la pantalla del ordenador, crea un espacio de cohabitación de dos lugares a priori muy lejanos. Tareas cotidianas como ver la televisión o poner la mesa inciden de un espacio al otro, se complementan y se condicionan, tratando de romper los límites que conforman la situación.

CONCLUSIONES

Las investigaciones llevadas a cabo en este TFM han implicado en sí mismas unos cuantos tickets de metro.

Desplazamientos, en los últimos meses, a multitud de espacios que apuestan por prácticas artísticas contemporáneas que disparan ritmos, relatos y gestos, que indagan en la idea de la construcción de historias que suponen un cruce de miradas: la exposición de Patricia Esquivias en el Centro de Arte Dos de Mayo, sus *Picnic sessions*, dedicadas este año al *Corrimiento de voces* con artistas que defienden el poder de la voz y las prácticas de aquello que se escapa, un taller en Madrid sobre la oralidad con la poeta María Salgado, otro en Córdoba (*Scarpia*) con Isidoro Valcárcel Medina, La Casa Encendida que nos trajo la pasada primavera el proyecto de artes escénicas *De Salonnières* y nos permitió ser testigos de lo que quería compartir con nosotros Tania Arias o Anna Natt, entre otros, los proyectos *Viaja y no lo escribas* y *Deshacer texto*, ganadores de Inéditos 2016, la programación del Teatro Pradillo de Madrid también, siempre.

Y otros muchos encuentros.

A mi parecer, todos estos *desplazamientos* suponen ya en sí una conclusión clara. Que el narrador de historias quiere seguir contando. Y que si puede hacerlo es porque en la *plaza* hay oyentes que se han sentado a escucharlo. Y que es importante que eso pase. El campo del arte es cada vez más poroso, toca y se deja tocar por otras muchas disciplinas. Las investigaciones llevadas a cabo y las experiencias vividas durante el desarrollo de este TFM me conducen, en concreto, a la simbiosis cada vez más habitual entre artes vivas y artes visuales y cómo ésta, sin duda están favoreciendo y favorecerán un desarrollo rico de las construcciones narrativas en el arte como campo de batalla. Las Instituciones artísticas posibilitan, cada vez más, la creación de espacios híbridos que potencian nuevos tipos de acercamientos al arte, desde el cual la construcción narrativa significa posibilitar la multiplicidad tanto de lo que se cuenta como de lo que se percibe.

El presente continuo da paso al gerundio en trabajos que ponen en relación narración y experiencia. Y el espectador, potencial contador de historias atravesado por su subjetividad, aplica el futuro a las historias que acontecen en el espacio expositivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R., *El grado cero de la escritura* (1953), Ed. Siglo XXI, Madrid, 2012
- BENJAMIN, Walter, *El narrador* (1936), Ed. Taurus, Madrid, 1991
- BESTUÉ, David, JACOBY, Daniel y PERICÁS, Gabriel, *TEXTO*, Barcelona 2010
- BORGES, Jorge Luís, *El hacedor* (1960), Alianza Editorial, Madrid, 2003
- BORGES, Jorge Luís. (1941-44) *Ficciones: Pierre Menard: autor del Quijote*, . Ed. Destino. Barcelona, 2009
- CALVINO, Ítalo, *Ciudades invisibles* (1972), Ediciones Siruela, Madrid,
- CARROL, Lewis, *Silvia y Bruno* (1889), Edhasa, Barcelona, 2002,
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, (1963) Editorial Alfaguara, Madrid, 2002
- ESQUIVIAS, Patricia , Catálogo de la exposición en el CA2M *A veces decorado / at times embellished*, Ed. Centro de Arte 2 de Mayo, 2016
- FOUCAULT, Michel (1966). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, .. 19ª Edición. Ed. Siglo veintiuno, Madrid
- GOLDSCHMIDT, E.P, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, Ed. Biblo-Moser, US(1969), p.113
- GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa, gestionando el lenguaje en la era digital*, (2011), Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015
- HAVELOCK, Enric A. ,*La musa aprende a escribir* (1996), Ed. Paidós ,Barcelona, 1996
- MANEN, Martí, Contarlo todo sin saber cómo, catálogo CA2M, Madrid (2012),
- MANEN y JIMÉNEZ, Martí y Carolina, Catálogo de la exposición *Viaja y no lo escribas* (2016). Inéditos 2016. La Casa encendida, Fundación Montemadrid, Madrid ,2016
- MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura* (1998), Alianza Editorial, Madrid, 2013
- MUTT y AGIRRE, Irina y Ane, *Deshaciendo texto*. Entrevista de Ane Agirre a Irina Mutt sobre su proyecto *Deshaciendo texto*, Inéditos 2016. Fundación Montemadrid, Madrid, 2016
- OPIE, Iona and Peter, *The Lore and language of schoolchildren* (1959), Ed. Nyrb, Nueva York, 2001
- OZICK, C. , *Metáfora y memoria, ensayos reunidos* (1982-2006), Ed. Mardulce, España, 2016
- PEREC, Georges, *La vida instrucciones de uso* (1978), Ed. Anagrama, Barcelona, 1988
- PEREC, Georges, *El viaje de invierno*, (1980), Ed. Abada, Madrid, 2004
- PROUST , Marcel, *Sobre la lectura*, (1905), Ed. Pre-textos, Valencia, 2002
- ROUSSEAU, J.J., (1781), *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Editorial: S.L. Fondo de cultura económica de España, 2006
- SENNETT, Richard, *The Craftsmen*, Ed. Penguin Books, Londres, 2009
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación* (1966), Alfaguara, Madrid, 1996
- VILA-MATAS, E. (2014), *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona. Ed. Seix-Barral, 2014
- WALSER, Robert, *El paseo*, Ed. Siruela, Madrid, 1996
- ZAHERA, MEJÍAS, Belén, Cristina, Publicación de proyecto personal *Tesouro*, Cádiz, 2015,

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- ARIAS, Tania, *Tu noche y la mía*. La Casa encendida, festival Des Salonnieres, Madrid (2016). <http://www.lacasaencendida.es/escenicas/tu-noche-mia-tania-arias-5631>
- ARIAS, Tania, en *Diálogos de Tania*, <http://www.continuumlivearts.com/wp/?tag=tania-arias-winogradow>
- AUSTIN, John L., *How to do things with Words* (1955-1962) <http://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>
- BAÑOS, Fernando (2016) *Historias indolentes fuera de la Historia*. Ed. Secret Knots, 2016 <http://secretknots.net/wp-content/uploads/2016/02/SK04-Historias-indolentes-Febrero-2016.pdf>.
- BORGES, Jorge Luís, *Textos en su voz: Del rigor de la ciencia*, <https://www.youtube.com/watch?v=zwDA3GmcwJU>.
- Catálogo del taller de escritura artística, CA2M, Madrid: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019136.pdf>.
- ENDE, Michael, *Michael Ende, la realidad de la fantasía*", entrevista a Michael Ende en El País. http://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html.
Fecha de consulta: 15 de Marzo de 2016
- Artículo de El Periódico, *Un actor compra una película pirata y aparece el vendedor explicándola con muñecos*, <http://www.elperiodico.com/es/noticias/extra/compra-una-copia-pirata-una-pelicula-aparece-vendedor-5135352#>
- GRIGELY, Joseph, Art of Conversation. <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1532>
- FERRETE, Jaume, sobre el proyecto de Dora García, *El mensajero*, Barcelona (2006). <http://aleph-arts.org/insertos/elmensajero/barcelona/index.html>.
- MARTÍNEZ, Chus; *Felicidad Clandestina, ¿Qué queremos decir con investigación artística?* <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html>
- MARTÍNEZ, Chus, Entrevista sobre *Dokumenta 13*, <http://www.jotdown.es/2012/11/chus-martinez-los-artistas-no-son-un-lujo-son-una-necesidad/>
- MACLUHAN, Marshall, *La Galaxia Gutemberg, Génesis del Homo Typographicus* (1962), <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/La-Galaxia-Gutenberg-Marshall-Mcluhan-.pdf>,
- OPPENHEIM, Dennis, *Two stage transfer drawing*, <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/153>.
- RAMPA: web proyecto rampa: <http://proyectorampa.net/>
- REYNOLDS, Alex, Alex Reynolds para un único espectador, Barcelona Producció 2011 <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1153>.
- Taller *El desorden de las palabras*, CA2M (2014-2015) <http://www.ca2m.org/es/educacion-historico/item/2259-el-desorden-de-las-palabras>.
- THEOU, Efthimis, sobre su proyecto *Performance-Archaeology*, <https://www.facebook.com/Performance.Archaeology>
- THE REHEARSAL, Cuqui Jerez, Cristina Blanco, Amaia Urra y María Jerez. Vídeo de Cinthy Tuloh: <https://vimeo.com/11460524>.

· ZAHERA, Belén, *insideout* (2015), videoensayo.
https://issuu.com/belenzahera/docs/zahera_insideout/1

· VICUÑA, Cecilia, Picnic Sessions, CA2M, Madrid 2016,
<http://www.ca2m.org/es/picnic-sessions/item/2504>.

FILMOGRAFÍA

To tell a story, John Berger y Susan Sontag. 1983

La Jetée, Chris Marker, 1962

Ways of seeing, John Berger, 1972

L'Abécédaire, Guilles Deleuze, 1996

Un lugar en el mundo, [Adolfo Aristarain](#), 1992

CURRICULUM VITAE

Cristina Mejías (Jerez de la Frontera, 1986)

www.cristina-mejias.es

FORMACIÓN ACADÉMICA

- 2014- Máster en Arte, Creación e Investigación, Universidad Complutense de Madrid, **Madrid**
2004-10 Licenciada en Bellas Artes. Escuela Superior de Arte & Arquitectura, Universidad Europea de Madrid, **Madrid**
2008-09 Fine Arts - National College of Arts & Design (NCAD)-Departamento de escultura y grabado, **Dublín**
2004-07 Arquitectura, Escuela Superior de Arte & Arquitectura, Universidad Europea de **Madrid**

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2015 · **‘Tesauro’**, Muestra individual en la Sala la Asunción, **Jerez de la Frontera**
· **‘Temps vécú’**, Fundación New Castle, sede El Huerto del Tertuliano, **Fuente Olmedo, Valladolid**
2012 · **‘Herzlich Willkommen’**. Galería Sánchez de Lamadrid, **Sevilla**

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2016
· **‘¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?’**, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC **Sevilla**
· **‘Un lugar en el fondo’**, Fundación Caja Sol, **Sevilla**
· **‘Embarat, Festival de Creació Contemporània’**, Tàrraga, **Lérida**
· **‘Feminis-Arte’**, CentroCentro Cibeles, cur. Margarita Aizpuru, **Madrid**
· **‘ROOMARTEFAIR’**, cur. Cora Patiño, ‘Habitación unheimlich’ Lois Patiño, Javier Cruz y Cristina Mejías, **Madrid**
· **‘Premio Joven Complutense’**, C Arte C, **Madrid**
2015
· **‘Contra la dispersión’**, Entreacto 2015, García Galería, **Madrid**
· **‘Si sólo si’**, Centro Cultural las Rozas, comisariado por Vector Cultural, **Madrid**
2014
· **‘Mudanza’**, comisariado por Beatriz Alonso y el colectivo Indisciplinadas, **Madrid**
· **‘Tres años atrás: Bruno Barbey, Atín Aya, Cristóbal Hara, Isabel Sierra, C. Mejías’**, Galería Sánchez de Lamadrid, **Sevilla**
· Presentación de proyectos **‘The Gym Programme’**, Espacio Rampa, **Madrid**
· **‘RESET v.2’**, Premios Injuve como parte de The Gym y espacio Rampa, Sala Amadís, **Madrid**
· Pop up Kino, **‘Mut Angst’**, Pop Up Kino Gallery, 48 Stunden Neukölln, **Berlín**
· **‘Intransit 2014’**, Centro Arte Complutense, **Madrid**
· **‘Art Openviews, ‘Rebobine’**, comisariado por Colectivo Vector, **Madrid**
2013
· **‘Marke Spanien’**- Kreativstadt Weissensee, European Creative City ECC. **Berlin**
· **‘Érase una vez’**, Galería Rojobermelo, México DF y Monterrey, **México**
· **‘12 mal, time, veces’**, BCMArte Kleiner Salon. Kunstprojekt-Berlin con mucho arte, **Berlín**
2012
· Feria **‘CASA//ARTE’**, Galería Sánchez de Lamadrid, **Madrid**
· **‘Between the lines’**, BCMArte Kleiner Salon. Kunstprojekt-Berlin con mucho arte, **Berlín** · **‘Berlin Unhinged’** SO36, **Berlín**
2011
· **‘The Leftover Show’**, Alekano Gallery, **Londres**
· **‘Kunst vs Gentrifikation’**, La54 Gallery, **Berlín**
· **‘One more Closer’**, Schlaf mit Kunst Galerie, **Berlín**

2010

- **‘Desde las ventanas’**, Noche en Blanco de Málaga– Sala Unicaja, **Málaga**

2009

- **‘In Transit’**, Promovido por la NCAD Dublin, **Dublín**
- **‘From context to exhibition’**, The Lab Gallery, **Dublín**

2008

- **Premio–MEDIO**- Ateneo de Madrid –en colaboración con la poeta María Salgado y la artista Leonor Serrano, **Madrid**

BECAS / PREMIOS

- 2016 · Beca producción de proyecto y participación en la exposición **‘Qué sienten que piensan los artistas andalu ces de ahora?’**, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC Sevilla, Sevilla
- Artista invitada en **Embarrat: Festival de Creació Contemporània**, Tàrrrega
- Nominada premio JustMAG 2016, JustMad7, **Madrid**
- Residencia artística: **Hidráulicas, una habitación propia**, **Madrid**
- **Premio Joven Complutense**, C Arte C, Madrid
- 2015 · Artista invitada-muestra individual- **‘Contra la dispersión’** sala La Asunción de Cádiz y catálogo de obra perso nal, comisariado por Planeta Cádiz y UCA, **Jerez de la Frontera**
- **I Encuentro, Jornadas de Arte Joven Castilla y León**, **Salamanca**
- Proyecto ‘Temps vécú’, seleccionado -Concurso de propuestas expositivas- **Fundacion Newcastle**, sede **Resi dencias artísticas** -El Huerto del tertuliano, **Valladolid**
- 2014 · Seleccionada para el programa de Residencia **THE GYM** Programme, **Espacio RAMPA**, Mayo a Noviembre 2014, **Madrid**
- Pop up Kino Berlin, seleccionada para PopUpKino#2, 48StundenNeukoln, **Berlín**
- Laboratorio **Intransit 2014**, Centro Arte Complutense, **Madrid**
- 2013 · **III Encontro de artistas novos**, Cidade da Cultura, **Santiago de Compostela**
- 2010-13 · Asistente de artista en el estudio **Sophie Erlund** y estudio **Nathan Peter**, PSM Gallery, **Berlín**
- 2011 · **Beca Europea Leonardo da Vinci**. Asistente en el estudio ‘Sophie Erlund’, **Berlín**
- 2008 · **Beca Erasmus**- National College of Arts & Design, **Dublín**
- **Premio MEDIO**- Ateneo de Madrid, junto con la poeta María Salgado y la artista Leonor Serrano, **Madrid**.

INTERVENCIONES / PUBLICACIONES

- 2016 · Publicación **‘Feminis-arte: mujeres y narraciones estéticas genéricas’**, CentroCentro, Madrid
- 2015 · Encuentro y ponencia con **Pedro G. Romero** con motivo de la muestra individual del proyecto personal ‘Tesau ro’, Aulario la Bomba, Cádiz
- **‘TESAURO’**, catálogo de obra personal. Texto: Cristina Mejías & Belén Zahera. Financiado por la UCA y Plane ta Cádiz
- **FICUS [figures of rehearsal]**. Edited by Belén Zahera. Published by THEGYM programme for theory and practice & Proyecto Rampa.
- Catálogo seleccionado **Artopenviews# 2014**, Proyecto Rebobine, cur. Vector Cultural, Madrid
- Publicación **Entreacto 2015**, un proyecto de Emilia García-Romeu
- 2010 · Catálogo Unicaja. Proyecto **‘Desde las ventanas’**, Málaga

ANEXO I

Conversación mantenida con el arqueólogo y performer Efthimis Theou (Atenas, 1980) sobre su proyecto *Performance-Archaeology*, iniciado en el año 2009.

Berlín, Julio de 2015

Traducción del inglés: Cristina Mejías

Performance-Archaeology es un proyecto fundado por Efthimis Theou, arqueólogo y performer, en colaboración con Thanasis Deligiannis, Elektra Angelopoulou y Anthi Efstratiadou.

En los últimos años, arqueología y performance se han fusionado creativamente con la intención de trabajar con conceptos en los que ambas disciplinas están involucradas: el cuerpo, el espacio, la memoria y la narración. El resultado de esta interacción es una disciplina híbrida que usa una metodología arqueológica para aproximarse al arte de la performance.

En los proyectos se combinan prácticas en el campo de la performance, la arqueología y la etnografía para producir piezas que involucran a una comunidad, produciendo lecturas alternativas de nuestro pasado material e inmaterial, centrado en la subjetividad humana.

Efthimis: Hace unos años yo estaba en un grupo de teatro. Hay una página web donde poníamos los diarios de todos los ensayos.

Cristina: ¿Está escrito en griego?

E.: Sí, está en griego. Es el diario de los ensayos. Cómo nosotros todos los días...lo que hacíamos...quiero decir...hasta ahora hemos hecho tres performances. Hicimos una en el santuario de Poseidón en Grecia. Un santuario clásico. Y después una en Gavdos, donde el tema principal era 'La casa', porque era sobre una casa prehistórica, como de la edad de Bronce. Y después hicimos una en una excavación neolítica en Grecia, una performance sobre *la comida*. Comida, memoria y el archivo arqueológico y todo eso...

Lo que hacemos...quiero decir, creamos algo que está entre lo arqueológico y lo artístico, normalmente algo pequeño, y combinamos ambos elementos. Trabajamos en las excavaciones y con los materiales arqueológicos encontrados durante alrededor de uno o dos años.

C.: Entonces, ¿los actores están trabajando en Arqueología?

E.: Sí, sí, ellos también excarvan, ¡lo cual es genial!

C.: ¿Son enseñados por los arqueólogos?

E.: No, quiero decir, los actores vienen y poco a poco van aprendiendo el procedimiento y...algunas veces superviso su trabajo, otras veces dejo que alguien que no tiene nada que ver conmigo trabaje con el equipo...Y al mismo tiempo hacemos escenografías con la comunidad de personas que viven en los alrededores de la comunidad.

Lo primero que hacemos es recolectar material de la temática sobre la que estamos interesados, en este caso *la casa*. Teniendo *la casa* como núcleo central, recolectamos narraciones de personas.

C.: ¿De dónde vienen esas narraciones?

E.: De los habitantes que residen en las pedanías que rodean la excavación. Le preguntamos cómo era la primera casa en la que recordaban haber vivido.

En estas entrevistas siempre terminábamos con la misma pregunta -¿cuál es su recuerdo más lejano?- en ese momento era evidente que la persona con la que hablábamos se ponía muy seria cuando tocábamos este tema...

Cada uno de nosotros tiene un recuerdo que identificamos como nuestro primer recuerdo.

C.: Yo no sabría decírtelo...

E.: Dices eso ahora...pero las personas siempre tienen un recuerdo que es particularmente antiguo. ¿Cuál es tu recuerdo más lejano?

C.: Creo que....recuerdo estar en una habitación con mi hermana y yo estar metida en una cosa de esas para bebés, una cuna. Recuerdo que era blanca y que yo simplemente estaba ahí. Recuerdo rayas blancas...

E.: Y tu estás dentro de....

C.: Sí, estoy dentro

E.: ¿Y tu hermana?

C.: Sí, yo debo ser muy pequeña porque recuerdo que antes de que yo fuera aun muy pequeña, ella se mudó al cuarto de la buhardilla.

Quizás este es mi recuerdo...

E.: Lo que es interesante aquí es que ahora existe una construcción narrativa. Lo que acabas de regalarme es una historia que tiene su utilidad de alguna forma, es una narrativa rica, para mí al menos.

También creo que se trata de un movimiento arqueológico, porque esta parte de la biografía de cada uno es como prehistórica.

Está muy fragmentada y lo único que conservas son pequeños fragmentos de los que ni siquiera estás segura si son reales o no...pero conservas estas imágenes, algunas partes son reales y otras las ha ido construyendo el tiempo. Y esto es lo que significa un movimiento arqueológico en la biografía personal.

Y digo que es prehistórica porque la Prehistoria está muy fragmentada, y después lo que tenemos son historias, historias e historias....

Lo que de verdad era interesante sobre *la casa* es que mucha de las personas, sus narraciones, también la tuya, eran descripciones de habitaciones. Habitaciones de casas. Tú has descrito algo blanco....Mi recuerdo también es la cocina que teníamos en una casa muy vieja donde vivía con mis padres.

Recuerdo que estaba en la cocina y mis padres estaban persiguiéndose...Y yo estaba entre sus piernas en la cocina. Era agradable pero un poco desconcertante. Recuerdo que a la izquierda había un horno y también unas cortinas que eran verdes o algo así.

Tienen mucho que ver con habitaciones....

Pero cuando fuimos a esta isla de la excavación, los habitantes allí eran granjeros. Dos de las entrevistas que hicimos con los locales nos dieron recuerdos de lugares al aire libre, porque los granjeros pasan mucho tiempo al aire libre. Gran parte de su vida transcurre fuera de la casa, no dentro de lo que normalmente es un pequeño habitáculo. Sus vidas ocurren en el campo. Esa es su circunstancia. Y hay muchas otras.

Una que recuerdo ahora en particular es la de un hombre que me cuenta que él recuerda estar fuera de casa, jugando con sus tíos o algo así. Debía ser muy pequeño porque estaba sentado en sus hombros.

Es interesante ver como cada persona está conectada a su casa según sus circunstancias.

C.: Y también es interesante como te regalan estas historias a ti...La memoria parece funcionar como un ladrillo que construye algo, como si....

E.: Son ladrillos. Eso es lo que te decía antes. Es...ahora nuestra conversación está fluyendo pero estas narraciones son muy estáticas. Están formadas por el tiempo; porque la gente, normalmente, no sé...construye una narrativa. Se convierte en algo estático formado por el tiempo, año tras año. Es muy sólido.

C.: ¿Y crees que tienen un alto porcentaje de *verdad*?

E.: No, estoy seguro de que no. Quiero decir, es *verdad* el recuerdo dentro de mí, es vívido... Pero en realidad no lo es, estoy seguro de que no lo es. Es algo construido con diferentes partes de....

C.: De lo que también has escuchado. Recuerdo que en el proyecto del que te hablé, *Temps vécu*, en el que mi abuela describía una casa que yo nunca llegué a conocer y ahora la ocupa otra persona...era curioso como cada vez que describía una misma zona de la vivienda, cada vez tenía un número diferente de escalones, veinte, cuarenta...la

casa siempre iba cambiando, hasta que dejó de hacerlo, al menos de manera tan significativa.

E.: Exacto, estoy seguro de que las cortinas que recuerdo tampoco eran así...

C.: ¿Cómo son? ¿Puedes visualizarlas ahora mismo?

E.: ¡Sí! Las veo perfectamente. Supongo también que es por el hecho de haber trabajado en esta narración muchas veces; porque cuando estaba tratando de conseguir las narraciones de la gente, yo tenía también que compartir la mía.

En estas comunidades me conocen como arqueólogo, lo cual significa que...un arqueólogo, especialmente en Grecia, es un hombre de poder. Es una representación de la *verdad* y el estado. Se requiere tiempo para que los locales te traten de forma cercana. Primero tienes que dedicarles tiempo. Necesitas compartir algo de tu memoria para recibir las suyas. Así que, tuve que contar mi historia, muchas veces...A medida que la contaba la estaba moldeando. Y también, en cierta forma, la estaba perdiendo, porque antes de convertirse en palabras, el recuerdo fluía en mi mente; pero en el momento en que la traduje en palabras, se hizo inamovible.

Lo mismo ocurre cuando excavas. Al principio existe una casa mental. Un encuentro mental antes del encuentro. Lo que quieres encontrar, lo que esperas encontrar, y todas esas cosas...Excavar es moldear. Te puedo asegurar que, en esta casa que he estado excavando durante diez años, existe una habitación que estoy seguro que fue construida por mí; quizás no la habitación completa, pero la puerta, estoy seguro de que la hice yo. Estaba esta habitación allí y yo era incapaz de encontrar la puerta; tenía que estar en alguna parte, así que me puse a tocar las piedras y al final, en algún momento, me dije "ok, esta debe ser la puerta"...Esa es la historia, la puerta está ahí pero realmente fui yo quien decidió que fuera esa. No era una pared sólida, cualquier cosa que muevas o quites es como esculpir. En una excavación tienes que tomar decisiones, quitar o conservar piezas. Construyes algo. No es simplemente que algo está ahí y vas tú y lo encuentras.

Yo puse la puerta ahí. En eso consiste la Arqueología.

La Arqueología es un mecanismo para acercarse al pasado. Pero no existe un pasado sólido. La Arqueología produce narrativas sobre el pasado, pero éstas no tienen mucho que ver con los hechos que ocurrieron en el pasado. Lo que llega a nosotros se ha visto influenciadas por multitud de hechos e historias que interpretaban ese pasado.

C.: Y una vez que abres la puerta, que terminas con la excavación...¿cómo lo cuentas, cómo se lo transmites a las personas?

E.: Lo primero de todo, donde no había nada creamos un lugar, creamos un monumento. La gente visita ese monumento. Descubrirán que se puede recorrer siguiendo un camino a través de las habitaciones, de una puerta...

C.: Tu puerta

E.: Mi puerta. Aparte de eso está también la memoria histórica que se produce en artículos, libros, narraciones, ... Todos basados en este hallazgo.

Que hay una habitación ahí, hay una puerta que lleva a esa habitación...

Lo que intento decir es que no es sólo el hallazgo o la excavación, sino que existe una cosa de peso que llamamos memoria histórica.

Hay una memoria colectiva del pasado que debe conjugarse con la Historia. Lo que describí antes sobre nuestra memoria prehistórica, como estos fragmentos creaban una historia de una cocina..., guarda muchos elementos para el futuro. Así es cómo se construye la Historia.

Tomamos algunos fragmentos del pasado y tratamos de crear una construcción lineal que está inspirada por unos fragmentos, que podrían ser otros, más que por hechos realmente verdaderos.

Porque el pasado es una experiencia, no una historia; pero cuando intentas contar una historia, debes de poner los elementos en orden. Es una construcción en sí misma.

C.: He oído que Homero era ciego

E.: Ni siquiera sabemos si Homero era una persona o más bien una colección de historias.

En Grecia La Ilíada y la Odisea están conectadas con Homero, pero por ejemplo en Mesopotamia son atribuidas a Gilgamesh. Quizás Homero ni siquiera existió, sino que Homero fueron muchas voces.

C.: Sí, hasta el momento en el que fue escrito...

E.: Si, pero eso ocurrió mucho más tarde. Antes funcionaba mediante la transmisión oral. Como todas las epopeyas también de Mesopotamia, Egipto...Hasta que fue escrito, fluía a través de la transmisión oral. Como las canciones.

Si aplicas la Arqueología a Homero te das cuenta de que viene de muchos momentos diferentes en la Historia. Tiene elementos que yo, como arqueólogo, identifico en diferentes eras; esto se ve claramente en los materiales, aparecen materiales de diferentes momentos en la Historia. Las historias que eran contadas iban absorbiendo su contexto, la historia se iba sustentando en esos estratos, hasta que alguien la escribió, ahí la historia se hizo sólida.

C.: Es curioso que en inglés existen dos palabras diferentes para nombrar la palabra historia: History y story.

E.: En griego es una sola.

C.: también lo es en español, quizás solo la diferenciamos por la H mayúscula. En cualquier caso, al final, todo es...

E. & C.: a story ¹²⁸

E.: ¿Cómo es en español?

C.: Historia

E.: ¿Y ambos significan History y story?

C.: Sí

E.: Sí, así funciona también en griego. Ιστορία. /Istoría/. Eso es muy....dice mucho de la subjetividad de la Historia. Y eso es lo que la convierte en algo poético, quiero decir que la hace...

C.: Poderosa

E.: Poderosa. A veces los países necesitan una Historia demasiado objetiva y sólida.

C.: Y también olvidan lo que quieren olvidar debido a las políticas.

E.: Si, eso es una construcción histórica al final, pero nos la presentan como si no estuviera construida, como si fuera un hecho real.

Lo bueno de las excavaciones son, en cierta forma, una materialización de la Historia. Quiero decir, puedes ser testigo de cómo la Historia se ha ido produciendo, cómo la memoria se ha ido construyendo. Te encuentras una roca y te quedas ahí parado diciendo – mmm ¿la dejo o la quito? La quito- Así, la Historia se va produciendo, existe una puerta ahora donde antes había una roca. Tienes que tomar decisiones, de alguna manera tienes que...

C.: ¿suponer?

E.: Suponer. Intuyendo, haciendo conexiones que te llevan a esculpir un monumento y una memoria que de alguna forma ya estaban ahí.

Con el proyecto Performance-Archaeology lo primero que hacemos es construir una serie de narraciones relacionadas con la excavación, que se convierte en la escenografía. Mi trabajo consiste, en gran medida, a llevar la Arqueología más cerca de la gente, de los locales, personas que normalmente son muy recelosas con el trabajo de un arqueólogo, pues en Grecia un arqueólogo tiene el poder de cercar un campo.

La gente tiene miedo de nuestra profesión porque si llegamos y decimos que un lugar es de interés arqueológico, ya no se puede construir ahí, no se puede hacer nada en ese lugar, las personas pierden dinero, hay mucha tensión...es también una situación incómoda para nosotros. Y normalmente los arqueólogos en Grecia mantienen una actitud muy altanera, están asustados de los locales, de que roben algo, de que...así que, la buena relación no existe.

¹²⁸ La entrevista fue traducida del inglés. En este caso me parece importante no traducirlo para identificar el uso de la palabra *story* y no *History*. *History* es atribuida a la Historia oficial y *story* a lo que pudiera identificarse con un relato subjetivo.

Lo que intento hacer con mi trabajo es, en primer lugar, crear una situación de diálogo entre la Arqueología y las personas locales. Después, cuando la performance que hacemos basada también en sus testimonios está lista, la presentamos en el mismo lugar donde ha sido la excavación, que se convierte en la puesta en escena.

La gente normalmente no piensa que puede entrar en una excavación arqueológica. Así que los invitamos a rastrearla, a ver la performance que hemos construido con sus experiencias mechadas con lo que allí hemos ido descubriendo...

La performance nos permite hacer llegar a la gente la Arqueología de una forma más cercana, más material...

Quiero decir, el hecho de que nosotros estemos ahí, de cuerpo presente, significa un acercarse a la historia de manera más carnal que lo que sería leer un libro; de hecho, muchos de los locales son analfabetos, entonces, ¿cómo podrían sino acceder a estos conocimientos?

De esta forma convertimos el hallazgo en experiencia, y normalmente todo termina después en una gran fiesta en el pueblo.

C.: ¿Y en la performance qué haceis exactamente, describir simplemente lo que está en la excavación o ...?

E.: Creamos algo así como un collage. Implicamos las narraciones que la gente de las poblaciones cercanas nos han contado. Así, cuando asisten a la performance, muchos de ellos pueden reconocer sus propias historias recorriendo la excavación.

Si por ejemplo estamos hablando de la zona de la cocina en la excavación, intercalamos costumbres que ocurrían hace siglos con los testimonios y tradiciones de los locales cuando nos hablaron sobre sus cocinas, las del presente. Es bonito ver que a veces coinciden. Y una sorpresa para ellos.

Hay otras partes en las que a lo mejor hablamos de cómo eran las vasijas de barro donde se cocinaba en lo que había sido, siglos atrás, esa vivienda. Y de repente aparece una canción pop que habla de la comida seguida de una chica con un micrófono que cuenta cómo ella conoció a su novio en una cena...

Todo esto crea...

C.: una narración

E.: Una narración, pero no lineal sino fragmentada. Fragmentos....Eso es lo que compone los materiales arqueológicos en cualquier caso...Fragmentos que al combinarlos crean una atmósfera, y cuentan una historia.

De alguna forma, conseguimos comunicar y esto es lo importante. La gente participa, aporta su punto de vista.

La primera performance que realicé, fui yo el que escribió todo el texto, no estaba pensando en quién iba a escucharlo, así que terminó siendo algo muy críptico. No funcionó. Así que me di cuenta de que debía de trabajar de otra manera, y empecé a prestar más atención a la comunicación que a la estética. Así es como aquello empezó a funcionar.

C.: No se trata únicamente de hablar de la casa, sino la forma en que es contada...Estás hablando de comida, casas, tradiciones...todo ello en continuo diálogo con el momento presente.

E.: Exacto. Estamos mezclando el archivo arqueológico con narraciones escenografiadas, literatura, referencias musicales, cinematográficas, internet...

Una de las entrevistas que realizamos con una señora muy mayor fue sobre una receta de cocina. De una lista de recetas locales, le pregunté cómo podíamos cocinar cordero con repollo. Normalmente cuando quieres cocinar algo, lees una receta, pero en este caso lo que hicimos es tener un diálogo sobre la receta.

C.: No es la receta sino la experiencia de la receta

E.: ¡Sí! Y ocurría como con tu abuela, la receta cada vez era distinta...Hablabamos...‘vale, tienes que poner esto aquí’, o, mientras ella cocinaba el cordero me decía -tienes que hacer esto- o -coloca esto así-. Ocurría también que teníamos distracciones, una vez entró un señor borracho – Hola Kira Labrune....- ese era el nombre de la señora, que lo expulsaba de la cocina y seguíamos cocinando...

ANEXO II

TESAURO

Conversación entre Belén Zahera y Cristina Mejías

2015

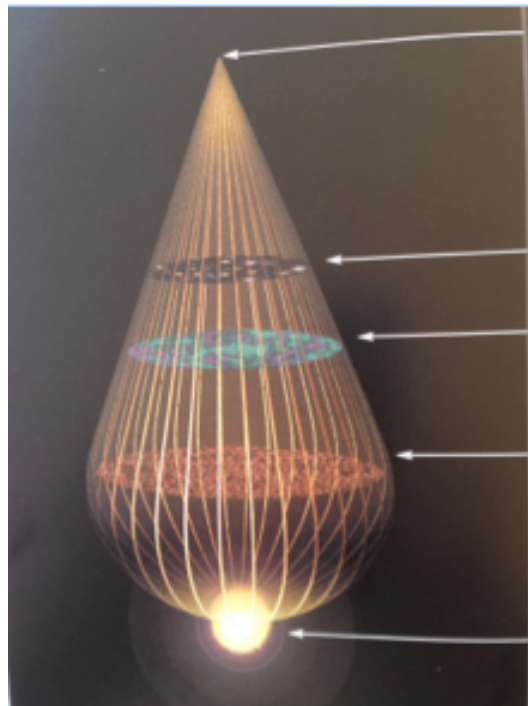


Fig.1. Dice Gombrich que todas las historias comienzan con «érase una vez» y que detrás de cada uno de esos «érase una vez» sigue habiendo siempre otro y así continuamente, sin dejar de retroceder.

Cabría preguntarse sobre la indeterminación del 'érase una vez', su afán, anhelo, voluntad de situarnos lejos y su carácter inconcluso, inacabado, incompleto. En boca del historiador, ¿acaso no es esta una artimaña para *recordar*, rememorar, evocar que solo a través de los huecos de las historias, deliberadamente contruidos, se pueden crear, inventar, ingeniar otras nuevas? El inicio, comienzo, origen impreciso de cualquier narración desplaza siempre un límite, un margen, un tope y abre la posibilidad de encontrar *de nuevo*, otra vez, una vez más. La sensatez del coleccionista proviene particularmente de este hecho: que en cada uno de sus objetos las Historias, los cuentos, los relatos son menos importantes que los encuentros; y allí donde el coleccionista muestra su colección se agolpan todos esos huecos que hacen de la historia incompleta, inconclusa, inacabada, un bonito descubrimiento, hallazgo, revelación.

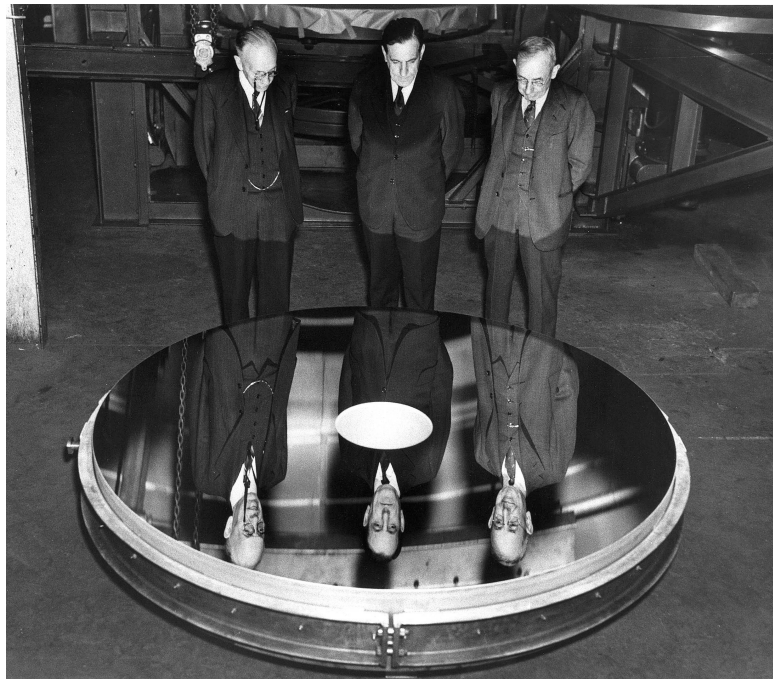


Fig.2. El nombre '*en-ciclo-pedia*' habla de un conocimiento circular, total, perimetral, que abarca todo alrededor pero que carece de fondo, profundidad, volumen. Se trata aquí de recopilar en una única dirección y a través de una única relación: una historia plana, opaca, uniforme.

La empresa del tesoro es, sin embargo, mucho más humilde. Consciente del círculo en el que el propio lenguaje está encerrado, no pretende abarcarlo, comprenderlo o englobarlo sino que se conforma con la fricción entre las palabras - su polisemia, homonimia, antinomia, sinonimia - esperando, quizá, que uno de esos roces abra finalmente una grieta.



Fig. 3. *fisura, falla, abismo , profundidad, hoyo, vacío, nada, infinitud, limbo, desconocido, diferencia, divergencia, desacuerdo, distancia, fractura, separación, alienación, cráter, hoyo, quebrada, barranco, fisura, hendidura, rift, split, cut, gap, garganta, cuello,*

Hace poco escuché que el istmo de las fauces es la última puerta de la parte posterior de la boca por donde, lo que haya de entrar, caiga al vacío. En su antesala, la boca, se produce el écfrasis; ponemos en *fricción* el pensamiento que acontece dentro y el lenguaje que lo nombra.



Fig. 4. *istmo*.

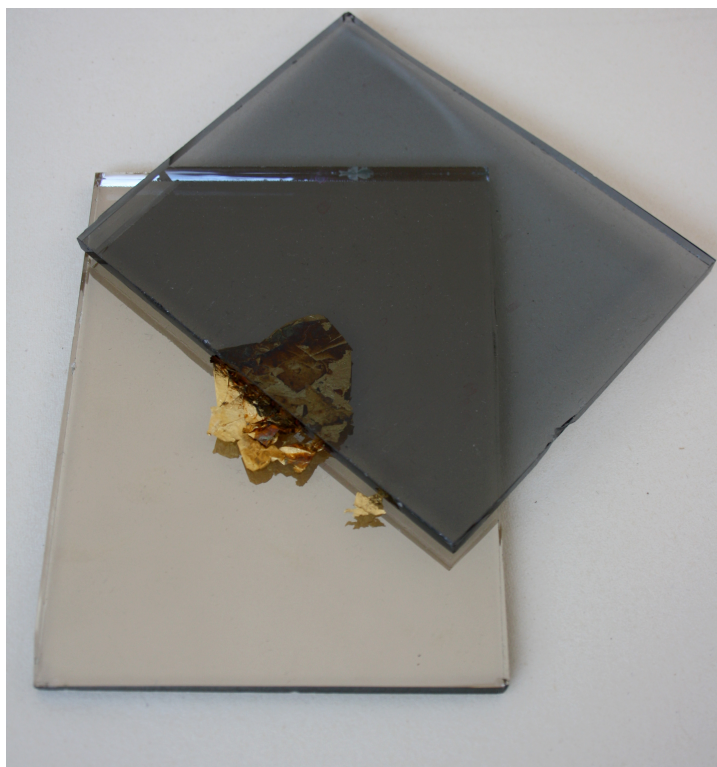


Fig. 5. Fricción, friega, roce.

Todas las historias comienzan con un carraspeo, esa tosecilla inducida para despejar la garganta y que la voz salga clara, inteligible, haciendo de ese hueco algo aún más negro. El orador consigue ganar tiempo en este instante; el tiempo suficiente para encontrar la frase que abre el relato y acomodar todos los órganos necesarios para expresarla.



Fig. 6. La región del istmo de las fauces es un hueco conector, que en las imágenes frontales de la cavidad de la boca aparece representado con un negro intenso, como el fondo de una caverna o la superficie de algunas piedras capaces de iniciar su propia combustión.



Fig.7. Incluso entonces podemos seguir jugando. *Rebotar, raspar, sesgar, unir, separar.* A partir de ahí la tarea consistirá en construir un lenguaje con volumen, que arroje sombras allí donde otro orador necesite aclarar su voz.

Coleccionar es recordar mediante la praxis. Pero el coleccionista del que hablamos profana todas las historias, ya que sus objetos no contienen recuerdos objetivos y específicos sino que estos se construyen e interpretan continuamente. Contar la historia y contar historias son dos operaciones ficcionales pero trabajan en direcciones opuestas. Mientras que la primera busca la concreción a través del lenguaje útil, la segunda usa el lenguaje con el fin de excederlo, de saturar su función.



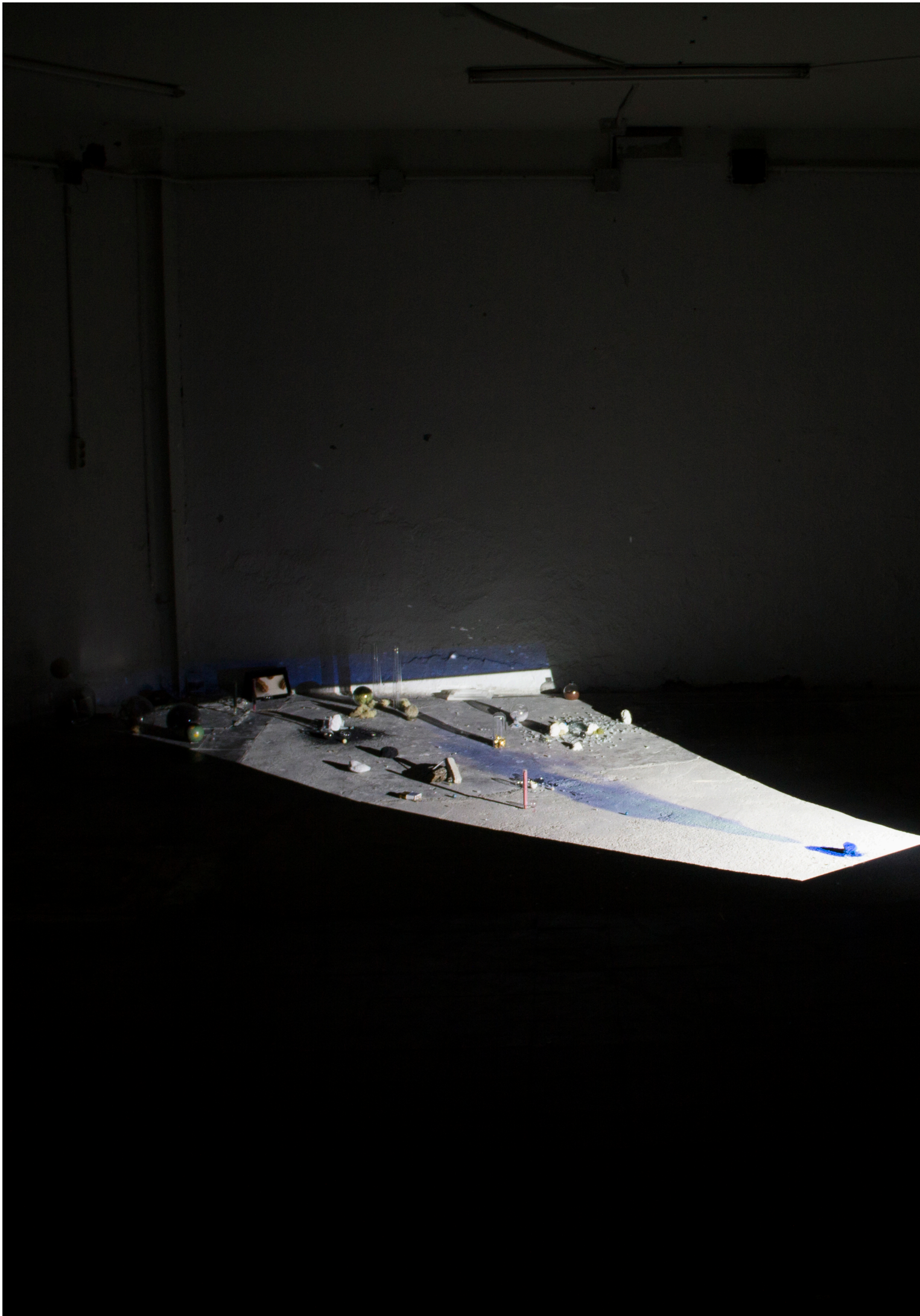




Fig.8. En un artículo escrito por Benoît Mandelbrot en 1967 éste examina la paradoja de que la longitud y detalle de un contorno geográfico depende de la escala de medida usada, del zoom que apliquemos.



Fig. 9. Cuanto más nos acerquemos, irán apareciendo más y más pliegues y así hasta el infinito. Y ese es el lío

Es por ello importante hablar aquí de la noción de *escala*: no se trata, como diría Benjamin, de que para el coleccionista el mundo está presente en cada uno de sus objetos, sino que es el propio mundo el que se amplía en cada uno de ellos; no solo en virtud de todas las historias posibles y presentes, sino también respecto a la capacidad para pensar a una escala superior a nuestro tiempo y nuestro espacio, a partir del más pequeño de los fragmentos.

El recuerdo, la invención y el presente se encuentran, se varían, se cuentan. Es posible que la magia tenga algo que ver con todo esto.

- *¡Oh, Buen Astrónomo, Fuiste Grande, Kepler, Maestro!*

O quizá tengamos que llamarle *imaginación*; defender la voluntad de cuestionar los límites de un lenguaje normalizado y embaucador:

- *¿Por qué elipses, habiendo círculos perfectos?* - se preguntaba Kepler angustiado. ¿Cómo había podido Dios construir órbitas sin basarse en la *inapelable* armonía de la esfera? ¿En qué difería su lenguaje del de Dios?







Fig. 10. Leo un libro que cuenta la historia de Antonio Benaiges, un profesor que a principios de la Guerra Civil daba clases a unos alumnos de un pequeño pueblo de Burgos. En sus avanzados métodos de enseñanza usaba una imprenta. Una de sus publicaciones lleva como título: 'El Mar, visión de unos niños que no lo han visto nunca'; el libro está redactado por esos niños que, sin haber metido los pies en el mar, lo describen como lo imaginan, a partir de las palabras del maestro, que sí lo conoce. El mar ya está en sus mentes, ¿no debería de ser esto suficiente? ¿cómo sería conocer Groenlandia sin movernos de casa? En cierta forma, ¿no trata el coleccionista de contener en sus objetos cierta parte de esos viajes a lo desconocido, por infinitamente grande, pequeño, lejano o incluso cercano? ¿Acaso no maquetamos para aprehender el mundo?

Una especie de código mnemotécnico libera un descubrimiento o encuentra un mapa de objetos, palabras y flechas que hallan, conducen o esconden. Todo es al mismo tiempo en el mismo lugar. Todo es en relación con aquello, con esto, contigo. Pero sería ingenuo pensar que este tesoro es capaz de ofrecer al lector un conjunto de relaciones. *Relacionar* y *relatar* poseen la misma raíz y hacen referencia a 'traer de nuevo, otra vez'. De ahí que ambas acciones nunca ocurran del mismo modo, haciendo imposible la existencia de un único relato y de una única relación.



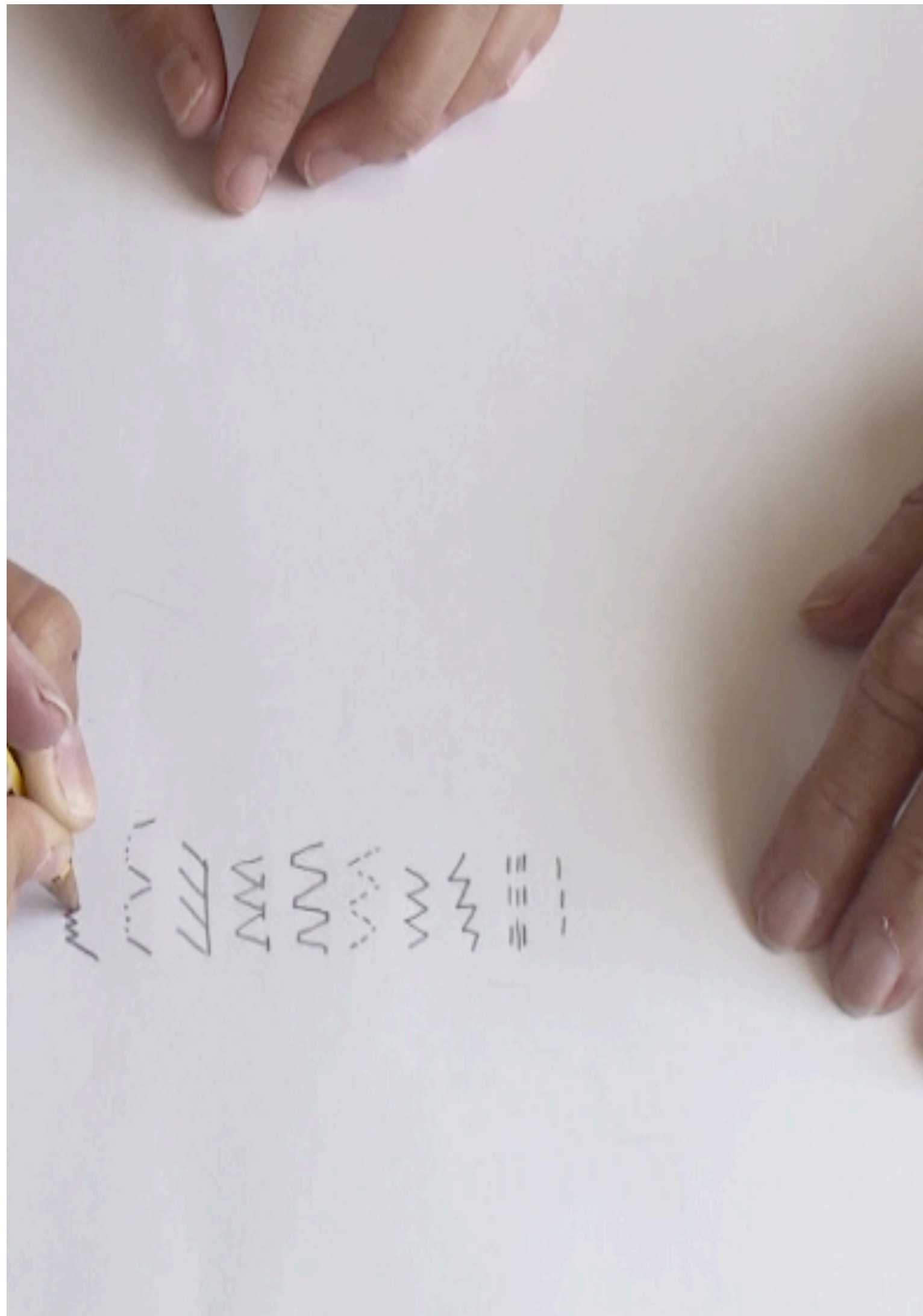
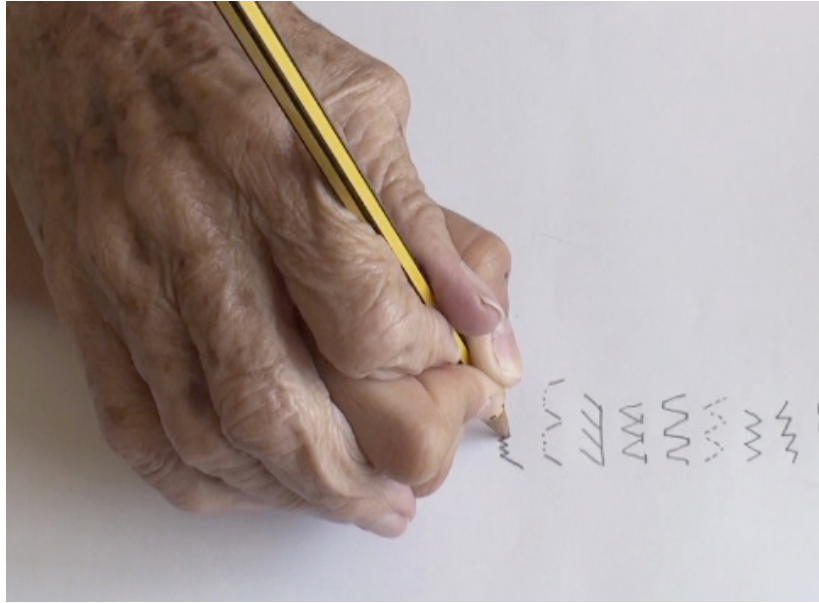




Fig. 11. Conservamos muchos recuerdos porque nos los han narrado; nos los han descrito de tal manera que incluso podemos atrevernos a poner en gerundio sensaciones que surgen de meras palabras.



Relacionamos palabras y cosas, recomponemos, articulamos relatos. ¿Cómo se arman las historias? Memoria e imaginación se localizan en la misma zona cerebral, el hipocampo, pero operan a través de patrones neuronales distintos, estableciendo regiones diferenciadas en esta pequeña estructura. Muchos piensan que la memoria consiste en retroceder y la imaginación en proyectar, pero todos sabemos que incluso el peor de los relatos es capaz de jugar en ambos campos, haciendo pasar por recuerdos lo que nunca ha ocurrido y describiendo las experiencias más reales como hipótesis fantásticas. Las historias serían entonces como una especie de atajo, un agujero de gusano que conectaría los extremos del hipocampo a través de un túnel o *garganta*.

Todas las historias forman un *istmo*.

Todas las historias comienzan con un carraspeo.

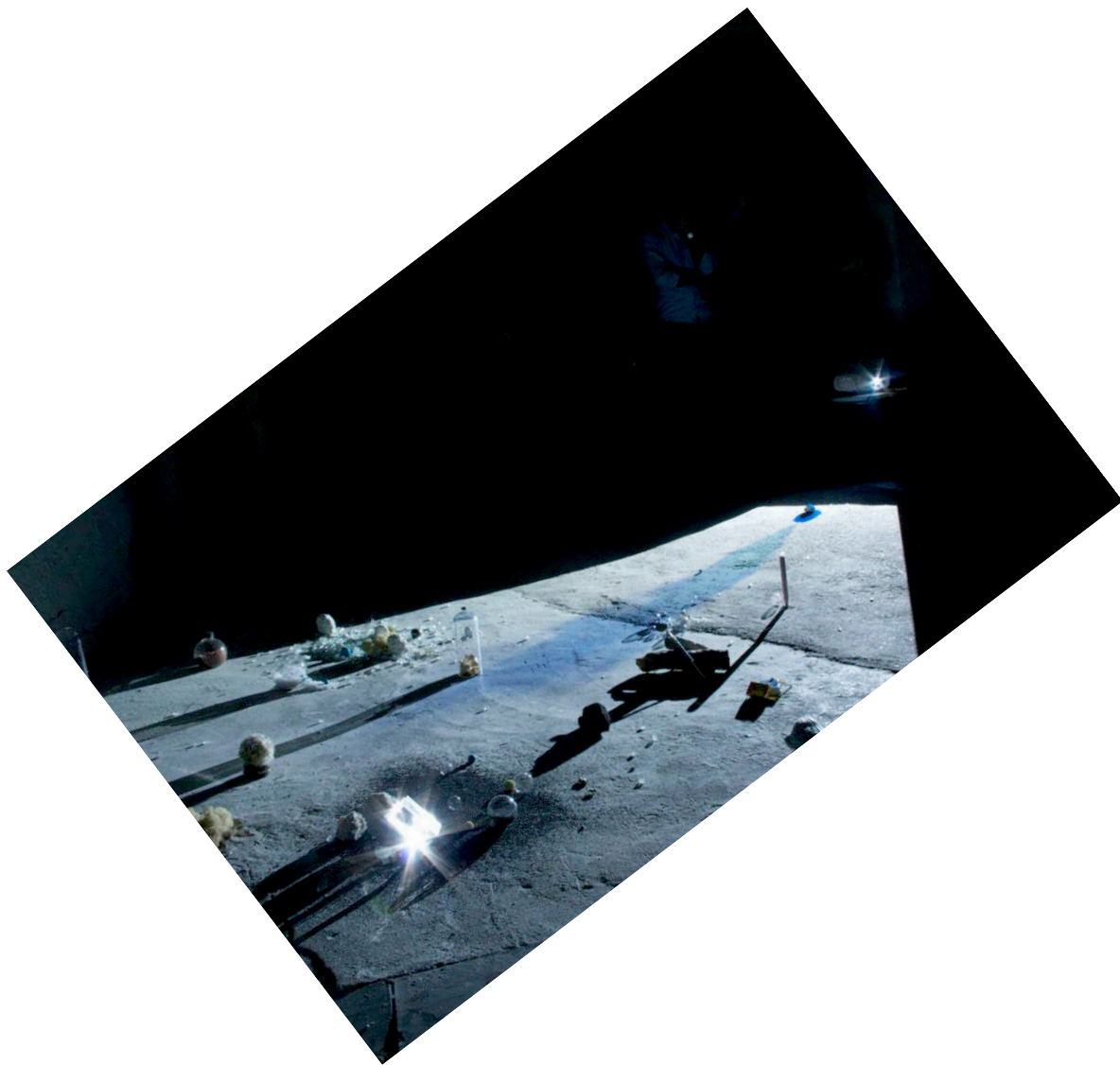


Fig. 12. El lector recordará la figura número 1. El ángulo descrito es de 180° .

Belén Zahera (Madrid, 1985) hace arte, investiga y escribe de manera intermitente. Actualmente reflexiona sobre la materialidad del lenguaje y el vínculo entre el ensayo y la actuación, mediante procesos de mutación, alienación y sinsentido literario. A través de diferentes recursos como la escritura, el archivo, la instalación o el vídeo, su trabajo se centra en proponer situaciones de tensión entre forma y significado.

Belén Zahera es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, MA in Fine Art por Slade School of Fine Art (University College London) y doctoranda en Bellas Artes (UCM). Ha trabajado en colaboración con Silvia Cuenca Sanz (zahera+cuenca), es co-fundadora de Salon Flux (Londres) e integrante de Proyecto Rampa (Madrid) donde ha coordinado el programa de estudios THEGYM (2014).

